

مرحلة جديدة

د. ناديا خوست

كشف الانسحاب الأمريكي من أفغانستان المجرى الهادر الذي يجري فيه التاريخ. بعد عقدين من صخب الحروب الأمريكية، انفجرت الحقيقة الساطعة: تشقق الإمبراطورية الأمريكية. خبا صخب المؤتمرات الصحفية وجولات وزراء الحروب والخارجية التي شغلت فضاء العالم عشرين سنة، وظهر أن أحداث الحادي عشر من أيلول نُظمت لِتُسوِّغ غزو أفغانستان الغني بالمعادن الثمينة، والعراق الغني بالنفط. وكان من مستلزماتها إعلام ثقافي قدم الجنس والجسد والطائفية، والحرية الفردية المسلوخة عن المجتمع.

الانسحاب الأمريكي من أفغانستان، والركض وراء الطائرة المنسحبة، حدث كبير. إعلان عن نهايةِ استراتيجيةٍ من تفاصيلها خريطة الشرق الأوسط الكبير. وهو أيضاً تعبير عن أخلاق استعمارية: فشلنا فقررنا الانسحاب، ولن نحاسب على الأوجاع التي سببناها، والبلاد التي دمرناها! ببساطة، خسرنا فانسحبنا! في ذلك السياق يقع سحب الصواريخ الأمريكية من السعودية، وإعلان حلف نووي أنكلوساكسوني أمريكي بريطاني أسترالي، واستبدال الغواصات الفرنسية.

لذلك خيل إلينا ونحن نسمع الصراخ الفرنسي والعتب الأوروبي، أن أوروبا راكضة مع الراكضين وراء الطائرة الأمريكية الأخيرة المنسحبة من مطار

كابول، وأن الوزير الفرنسي لودريان يتمسك بجناحها مزاحماً أولئك الأفغان. وخلف الأوروبيين ركض جميع من كانت تحميهم الولايات المتحدة، عرباً وإسرائيليين. لكن بقيت الحقيقة الساطعة: لا تستطيع الجرائم الاستعمارية منع التاريخ من الجريان.

وكأن الحياة تشحذ بصيرتنا ونحن نرى التصدعات الكبرى. فنحضر سقوط المعسكر الاشتراكي أمس، ونسمع التاريخ يهدر منعطفاً إلى الأعلى بعد عشرين سنة. فالقوة المنتصرة التي ألغت مرحلة من التاريخ الإنساني لم تعد تتحمل أعباء انتشارها، وانتبهت إلى تفكك شعبها. يضع ذلك السؤال: ما مصير الكيانات التي استنبتها الاستعمار في منطقتنا؟ هل ستبقى إسرائيل الغريبة عن المنطقة بعد حرمانها من سندها؟ أليس استجداء التأكيد على "أمن إسرائيل" من الولايات المتحدة وروسيا، إشارة إلى قلقها على وجودها؟ وما قيمة ذلك التأكيد إذا كان يناقض منطق التاريخ وقرار المقاومة الوطنية؟ تضمنت الواقعية السياسية الأمريكية حماية كيان طارئ غرس خلال منعطف تاريخي كقاعدة لمشروع التدخل في منطقتنا. لكن هذه الواقعية السياسية الأمريكية المؤسسة على حساب الربح والخسارة، قد ترى الشرق الأوسط كله ثانوياً لها اليوم وتتصرف إلى مواجهة خصمها السياسي الاقتصادي الكبير.

تحركت الأحجار على رقعة الشطرنج، وانزاحت مكانة إسرائيل ودويلات الخليج في الخريطة. لذلك هرع الصغار، الذين يستقوون بالولايات المتحدة، مستنجدين أحدهم بالآخر في مهرجان التطبيع. كان مشروع الحرب على سورية والعراق ولبنان وليبيا واليمن تدمير الدول العربية ذات الحضارة العريقة والحياة السياسية والمؤسسات الدستورية، وتقديم الخليج. فأسقطته عشر سنوات من البطولات الأسطورية السورية، وعجّلت بتغيير العالم.

هكذا تجمعت البشائر، المشيدة على التضحيات والأوجاع طوال هذه السنوات العشرين، ومنها عشر سنوات من الحرب على سورية. وصاغت بصيرة صنّاع

الاستراتيجيات الوطنية الأحلاف الصحيحة، وأنضجت قلب صفحة من التاريخ والانتقال إلى صفحة جديدة.

اجتمعت باقة من الإشارات في لحظة براقة: انكسر مشروع اقتطاع جنوب سورية. وفي الوقت نفسه عبرت ناقلات النفط الايراني البحر ثم عبرت سورية. ورسم السيد حسن نصر الله برنامجاً لتوزيعه كمن يرسم نظاماً اجتماعياً جديداً يقدم الضعفاء والفقراء على الأغنياء، والمستضعفين على الأقوياء، ويعصف بالنظام الطائفي، وضجيج المنظمات التي تمولها السفارات لتستولي على الشوارع.

اكتملت الإشارات بمشهد آخر، فتحرر ستة أسرى من السجن حفروا نفقاً إلى الحرية بملعقة. كان انتقام السجان منهم بمقدار عنصريته، لكنهم كانوا قد ثبّتوا الدرس. وأوحوا بأنهم من البشائر إلى زمن يتساقط فيه الأقزام، ولابد أن تنصب فيه التماثيل للأبطال الشجعان.

قدمت هذه المنطقة للإنسانية حضارات كبرى تزين آثارها متاحف العالم، وتقدم المقاومة الوطنية اليوم من هذه المنطقة حضارة أخرى: الرؤية السياسية الصحيحة، وباقة من الفضائل الأخلاقية، منها الشجاعة، والصبر على الوجع، ورفض القهر، والتمسك المدهش بالأرض. كأننا مع الصمة القشيري الأموي ننشد: بروحي تلك الأرض.

ما أغنى الواقع للكاتب اليوم بالمادة التي تلزمه، مهما كان النوع الأدبي الذي يعبّر به! ليزوّد الوعي العام بالمعرفة، ويحصّن وجدان مواطنيه بالثوابت الرفيعة، ويؤهلهم لاختيار المسار الآمن في الأيام الصعبة. فيتقدم كالكشّاف الذي يضيء السبيل، يستنهض الروح، ويبقى شهادة على زمان ومكان. ولا يستطيع أن يحمل ذلك الواجب المقدس إذا لم يحرس روحه من الصغائر، ويتزوّد بالمعلومات، ويرتقي إلى مراصد تطل على الأحداث المتسارعة وتداخل مصائر الشعوب. ويتبين حاجته إلى بصيرة مرهفة تحيط بالاستراتيجيات الكبرى، وتفسر الانزياحات التي ترسم خرائط العالم.

انهارت استراتيجية كبرى شُيدت على تجويع الشعوب، والحصار، والعقوبات. وكنا نحن السوريين ممن شارك في انهيارها. تبدد حلف عسكري شارك في تدمير ليبيا وغزو العراق، وولد حلف آخر. ورأينا التاريخ يطوي صفحة ويفتح صفحة، والصراع ينتقل إلى منطقة أخرى. وستروي أجيال لأجيال ذات يوم أن السنوات في زمننا كانت صعبة، وأن السوريين فقدوا زهرة شبابهم، وفقد الآباء أعز أبنائهم، وأن هجرات كبرى جرفت الباحثين عن النجاة. وخلال ذلك ظهر أنذال جنوا ثروتهم من البؤس فخطفوا الأطفال، وسرقوا المؤسسات، واحتكروا الغذاء. ثم طويت تلك الصفحة. لكن إياكم أن تتوهموا أن الزمن يغلق بقفل! من لا يحافظ على وطنه وكرامة شعبه، من لا يتجدد كالحياة، من لا ينتصب يقظاً، يسهّل لبقايا الإمبراطوريات العودة إلى الحياة.



بين الفلسفة والأدب (حكاية قصيدة)

جلال مصطفاوي
أديب من الجزائر

تتساقط الأمطار بوتيرة خجولة، ورائحة التراب الزكية بدأت تفوح من الأرض، وفتح الأطفال مظلاتهم بفرح وهم يسيرون صوب مدارسهم... ينزل خالد أستاذ الفلسفة من الحافلة متأبطا محفظته السوداء الصغيرة، يتأمل السماء في صمت حالم، ويمشي بخطوات متقاربة وكأن أحداً ما يتربص به، باتجاه مدرستنا العتيقة، كان الجميع يكنّ الاحترام والمحبة لخالد، كانت جبهته أفلاطونية طويلة وعيناه سوداوين غائرتين وشعره ترابي اللون كثيفاً، أما بشرته فشديدة البياض مشربة بحمرة عند خديه، وكان معتدل الطول... في مشيته وقار وتواضع، لقد كان بحق مثالاً للمعلم المخلص المتفاني في عمله...

دخل الأستاذ خالد صفنا، فوجدنا متجمعين حول المدفأة، فقد كان صباح شتاء بارد، فألقى علينا التحية بصوت يكاد لا يُسمع، ثم وضع محفظته فوق مكتبه، وأخذ يقرأ عبارة كُتبت على السبورة: "يا أستاذ – من فضلك - ارفع من صوتك قليلاً"، وهو يمسح السبورة بتأن، ثم التفت إلينا وقال: في درسنا اليوم سنلقي الضوء على فيلسوف ألماني، لم يكن لتفلسفه نسق محدد كما دأب الفلاسفة، بل كانت تأملاته مشتتة، لكن لغته كانت أخاذة جميلة وشاعرية، إنه (فريدريك نيتشه)...لا تشعر وأنت تتابع الأستاذ وهو يتحدث عن الفكرة بصوت هادئ بعيد، يحرّك يديه بلطف، تنبعث منه رائحة عجيبة فيها شيء من العطر وشيء من الدخان وشيء من الغرابة إلا بالدهشة والإعجاب، يخيّل

إليـك أنـك في حضـرة عـازف علـى الكمنجة عبقري ينسج من روحه ألحانا، ويتماهى مع كمنجته في انسجام روحي وتناغم جميل...

يقول نيتشه: لقد مات الإله... الإله الحق هو الإنسان القوي... استطرد الأستاذ بعد صمت مهيب... وهو ينظر في عيوننا المشدوهة الحائرة من غرابة القول وثقله.

لقد كان ميلاد نيتشه في(روكن) وهي من أعمال بروسيا، في 15أكتوبر1844م، وهو تاريخ ميلاد فريدريك وليم الرابع ملك بروسيا نفسه... وقد أحدثت هذه المصادفة وقعاً جميلاً في نفس نيتشه في طفولته، فقد أبهجته مظاهر الفرح تعمّ الناس جميعهم في يوم ميلاده...

استوقفت خديجة ـ التلميذة الخلوقة النجيبة ـ الأستاذ قائلة: أستاذ، أستاذ...

فأجابها مبتسما: نعم

فقالت له: يبدو لي أن نيتشه ملحدٌ مثله مثل شوبنهور الذي درسناه في الأسبوع الماضي... لكن ما لم أفهمه هو ماذا يقصد بالإله الجديد الذي استحدثه وهو الإنسان القوي؟

الأستاذ: سؤال جميل... صمت قليلاً، وأخذ ينظر إلينا جميعاً... إن أهم ما يلفت النظر في رؤية نيتشه الأخلاقية كراهيته الشديدة للنساء، كما عُرف عنه انتقاده الحاد للدين المسيحي وإعلانه الصارخ والصريح بأن الله قد مات... لقد كان إلحاد نيتشه أكثر وضوحاً من إلحاد شوبنهور، فهو صاحب المقولة الشائعة: "إن الله قد مات"، وهي مقولة زئبقية يفسرها البعض على أن الناس لم يعودوا يؤمنون بالله، ويفسرها البعض الآخر بأن الله ليس له وجود...

سألت الأستاذ بداعي الفضول: أستاذ هل لك أن تدلنا على الكتاب الذي صرّح فيه نيتشه بموت الإله؟

فأجابني مباشرة كأنه كان يتوقع السؤال: كان نيتشه في عزلة تامة وموحشة عندما ألف كتابه الشاعري الشهير "هكذا تكلم زرادشت" في سنة 1883م وهو على قمة جبال الألب، حيث قادته تأملاته إلى زرادشت أشهر حكماء الفرس، فرأى فيه المثال والمعلم وجعله سبيله في تجسيد فكرة السوبرمان أو الإنسان الذي يفوق كل البشر...أي وجد فيه إلهاً جديداً.

ثم توجه أستاذنا إلى محفظته وأخرج منها كتاباً قديماً مهترئاً أوراقه صفراء، ورفعه بيديه إلى الأعلى، وقال: هذا هو الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه..دعوني أقرأ لكم شيئا منه ...

"..وصادف (زرادشت) وهو يهبط إلى أسفل الجبل شيخاً ناسكاً أخذ يحدثه عن الله فتعجب زرادشت في نفسه: كيف أن هذا الناسك لم يسمع وهو في غابته أن الله قد مات وماتت معه جميع الآلهة"

ثم طوى الكتاب في يد واحدة، وبصوت خافت وبطيء قال:

وبعد أن يؤكّد (زرادشت) أن الله قد مات يعلن مولد الإله الجديد ذلك السوبرمان الذي يتفوق على العاديين من البشر... استمع إلى قوله، فتح الكتاب من جديد وأخذ يقرأ: "..لقد ماتت الآلهة جميعاً ونريد الآن أن يعيش السوبرمان أو الإنسان الأعلى... إنني أبشركم بالإنسان الأعلى، يجب أن يأتي من الإنسان من يفوق الإنسان"... ثم أضاف معقباً: وهكذا بشر نيتشه بمولد الإله الجديد، ذلك السوبرمان الذي يتضاءل أمامه معظم البشر.

أذكر أيضاً أن الأستاذ قد تحدث عن طبيعة الأخلاق عند نيتشه، حيث يسيطر معيار القوة والتسلط، فالتواضع والتسامح والدين وغيرها من الأخلاق الحميدة في عرفنا وديننا ما هي إلا ذرائع يختبئ وراءها الضعفاء، بل إنه يرى أيضاً أن الأناني الحقيقي ليس من يستأثر كل شيء لنفسه بل من يعطي كل شيء لغيره، لأنه لا يقوم بذلك إلا خدمة لنفسه ونرجسيته... وأذكر أيضاً أنه وقبل انتهاء الدرس دخل الناظر إلى القسم، وأبلغنا بأن أستاذة الأدب العربي (الأستاذة بوزيدي) لا تدرسنا الحصة التي تلي حصة الفلسفة بسبب وفاة أختها الكبرى بعد صراع طويل مع مرض عضال... وفي هذه الأثناء دق الجرس ...

وقبيل أن يخرج الأستاذ من قاعة الدرس التفت إلينا بنظرة حادة وقال لنا: قبل أن تقولوا للأستاذ ارفع من صوتك، عليكم أن ترفعوا من أسماعكم... وانصرف.

في اليوم التالي اشتد البرد وتهاطلت الثلوج وغطى البياض منازلنا، ويتكرر المشهد نفسه ونحن نسير إلى مدرستنا ...ينبعث البخار من أفواهنا، ويضجّ الطريق إلى المدرسة بخليط من الفوضى والضحك والكلام والهمهمة... والأطفال على ضفاف الطريق يتقاذفون بكرات الثلج وهم يقهقهون...

دخلنا القاعة ولزمنا أماكننا في انتظار الأستاذة بوزيدي التي تدرسنا الأدب العربي... لكن سرعان ما لمحنا الأستاذ خالد وهو يدخل القاعة ويحيينا بصوته الخافت كعادته...ثم نظر إلينا وقال: سأدرسكم اليوم بدلاً من أستاذتكم التي ندعو الله أن يلهمها وذويها الصبر والسلوان وأن يرحم أختها برحمته الواسعة ويسكنها فسيح جناته... وقد ارتأيت أن ندرس قصيدة شائقة لشاعر عربي معاصر مشهور، لها علاقة وثيقة بما درسناه أمس حول فلسفة نيتشه.... ثم أخذ يحدثنا عن التداخل الحاصل بين الفلسفة والأدب، ومثّل لذلك بفلاسفة كثر: سارتر، وغوته، ودوستويفسكي وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة وغيرهم... وبعد المقدمة نظر إليّ وقال بلطف ولباقة:

هل لك أن تكتب القصيدة على السبورة بخطك الجميل؟

صعدت إلى السبورة فأعطاني دفتره لأكتب منه القصيدة، وقد كانت القصيدة مكتوبة بخط أسود لا يكاد يبين... وحين انتهيت من كتابتها على لوح السبورة، بدأ الأستاذ في قراءتها قراءة تمثيلية ساحرة، ونحن نصغي إليه وكلنا تعجب ودهشة من طريقة إلقائه حيث يتوقف حيناً ويتحرك حيناً، ترتفع نبرة صوته حيناً وتخبو أحياناً...

النمرود يعود من جديد

أنا النمرود...
أنا الذي أجني النهايات على نفسي..
أنا الذي يُلبس المجد دروعاً، يسكن الذباب رأسي؟
أين حدائقي أيها الجنود؟ أين قصوري؟
أين قوة بأسي؟
قد غدت معلماً أبدياً يتراقص فوق ذاك الرمس.
أنا الإنسان ومن أنا؟ حين يهرب الهروب من رجسي
وحين تصبح الولادة كآبة ترسمني مثل نقوش الفرس..
وحين تجلدني اللغة خارج أبجديتها وتعثو في بالرفس..
فأمضي في بكائيتي ليس لي في ليل غربتي سواك في الأنس
أحوك كالعجائز الحكايا..أحفر في ذاكرتي بفأسي
أشتم شذى التراب وأنشد ليتني لم أك بالأمس.
إبليس وبلقيس كلاهما يمخر عباب رأسي
كلاهما يحجب عني في صمت عيون شمسي
كلاهما يمرح لاهياً ببقائي في نعش تعسي
يوقدان البخور فيغشى سديمها مساحات يأسي
أنا من أنا؟ أنا سيزيف جديد، هكذا يهتف بي دوما حدسي
أحمل الصخرة في حيرة أو هكذا سوّلت لي نفسي
سيُبعث النمرود يوما بعد يوم تماما كما كان بالأمس
ليغتصب الفجر قبيل تنفسه فيتجرّع الموت كأسا بعد كأس...

وفي أثناء تحليلنا للقصيدة حدثنا الأستاذ عن مناسبة نظمها، وأذكر أنه قال: أتعلمون؟ إن هذا الشاعر كان مهتماً بالفلسفة متابعاً لأهم مدارسها واتجاهاتها، وإنه حين اطّلع على كتاب نيتشه "هكذا تكلم زرادشت" أثار في نفسه تساؤلات كثيرة... وذلك بالنظر إلى خلفية الشاعر الدينية والثقافية والعربية، فتخيّل لقاء يجمع بينهما، ليواجه فكرته الأساس (السوبرمان) بفكرة الموت؟

سكت الأستاذ عن الكلام قليلا...
ثم استأنف قائلاً: الجدير بنا أن نتعلم أمرين اثنين من هذا الموقف، الأول يتمثل في الانفتاح على الآخر وإن كان فكره أو رؤيته تختلف عن رؤيتنا، فإن معرفتنا

للآخر هي السبيل لمعرفة ذواتنا ، والثاني مفاده أن لا نكون قراء منبهرين استهلاكيين سلبيين يمحو الآخر رؤيتنا وهويتنا.

ثم أخذ يحدثنا عن بطل القصة التي وظفها الشاعر في قصيدته... وهو النمرود وقد كان أحد ملوك الدنيا وكيف حاجّ سيدنا إبراهيم عليه السلام، وقد وردت القصة في القرآن الكريم في الآية 258 من سورة البقرة... وقد أخذته العزة بنفسه فتجبر وطغى وادّعى الألوهية... فأرسل الله إليه ذبابة من البعوض استقرت في منخره فأذلته بعذاب مهين أربعمائة سنة، حتى أهلكه الله عزّ وجلّ.

...مرت الأيام والسنين ...وفقني الله سبحانه وتعالى وتخرجت بنجاح من الجامعة، ونجحت في أول مسابقة لتوظيف أساتذة الأدب العربي، ومن حسن حظي أن تعييني تم في المدرسة نفسها التي كنت تلميذاً فيها... وفي أول يوم لي بالمدرسة دخلت يعتريني الخوف والحياء والشوق، وقد وجدتني وجهاً لوجه مع مدرستي التي لم يتغير فيها شيء...الأشجار في أماكنها والبناء بعبقه المعتاد ما يزال كما كان...استقبلني ناظر المدرسة وتوجه بي نحو قاعة الأساتذة ليعرفني بهم... فرح الأستاذ خالد فرحاً كبيراً حين رآني، وراح يقدمني إلى الأساتذة وهو يشهد لي بالتفوق والأخلاق الحميدة...

وبعد أن تجاذبنا أطراف الحديث قلت له: لقد درستني قصيدة جميلة، ومن شدة ما أعجبت بها ما زلت أحفظها عن ظهر قلب.

فقال: قصيدة النمرود.. نعم أذكرها.

فقلت: من صاحبها؟ فقد بحثت عنها كثيراً لكنني لم أجد لها أثراً...

قال: لن تجدها أبدا ولو بحثت عنها الدهر كله.

قلت: ولم ذلك؟

قال: لأنني صاحب القصيدة.. نظمتها من وحي مكابدتي لفكرة السوبرمان لدى نيتشه... فالموت حقيقة ساطعة منذ الأزل ...تسخر من ادّعاء الإنسان للقوة الخارقة...

قلت: أحمد الله كثيراً أن جعلني أستاذاً في هذه المدرسة ، وتلميذاً لك من جديد ، سأتعلم منك الكثير..

قال: حسنا...ما الدرس الذي تعلمته من قصيدة النمرود؟

قلت: تعلمت بأن المعرفة طريقة أو نمط في الحياة، وليست مجرد صرح من الأفكار والنظريات، يتوجب علينا أن نعيش معرفتنا ، والمعرفة في الأخير تنعكس في سلوكاتنا وطريقة مواجهتنا للآخر...

ابتسم أستاذي ورمقني بنظرة الرضا وقال: تسعدني رؤيتك من جديد يا صديقي...ستكون نعم الصديق ونعم الأستاذ إن شاء الله.



المخطوطات وأسرارها.. في المشهد الروائي

ديب علي حسن



أناييس نن، ناقدة أدبية فرنسية، أصدرت منذ زمن طويل كتاباً نقدياً هاماً بعنوان (رواية المستقبل) وقد ترجمه إلى اللغة العربية الناقد محمود منقذ الهاشمي، وصدرت الترجمة عن وزارة الثقافة عام 1983.

في نهاية كتابها المتميز تقول انايس: (في روايات المستقبل أي الحرية الكبيرة في الخيال التي لاذت بالرواية العلمية ولم تذهب إلى مكان سواها، أرى فيها تحرراً من الحدود المماثلة لما يطالب به العلم، تحرراً من الزمن، تحرراً من الجغرافيا، لقد كان في الواقعي قدر كبير من صانع الخرائط، الذي يرسم الطرقات مسبقاً في الوجود كان يسوق الواقعيين إلى نسخ صورة ساكنة راكدة بدلاً من الصورة المتحركة، لم يكن في وسعهم أن يتصوروا العالم الذي حولنا، أو أن في مكنتنا أن نطير، وكان ليوناردو دافنشي ذلك العالم الوحشي هو الذي منحنا الأجنحة، وعلى الرؤية المستقبلية أن تتعلم أن تعالج الأبعاد

الجديدة المتعددة التي فتحناها في شخصية الإنسان؟).

أتراها كانت أنابيس تضع مقاييس نقدية لرواية القرن الحادي والعشرين أم أنها أرادت البحث في تنظير نقدي أن تقول إن القطيعة مع الماضي قد بدأت مع ثورات العلم والمعرفة ولاسيما أن الأبعاد الجديدة المفتوحة في شخصية الإنسان هي انعكاس لمتغيرات العالم، المتغيرات العلمية والاجتماعية والنفسية، ثلاث روايات صدرت في القرن الحادي والعشرين تحمل من نبوءات نن الكثير وتكاد تكون خارج السرب المألوف في عالم الرواية.

المتابع للروايات التي حققت حضوراً مهماً لدى القارئ العربي والعالمي، يرى أنها كانت تتخذ موضوعة المخطوطات متنا لها وتبني عليها عالماً روائياً بمعمارية فنية رائعة، تشد القارئ وتحقق المتعة الجمالية التي يصبو إليها، بعضهم رأى أن ذلك هروب من معالجة قضايا اجتماعية وثقافية وفكرية من خلال الرواية، ولكن هذا الرأي ليس بصائب لاسيما أن الرواية عالم واسع من التجريب واللعبة الفنية المحبوكة بقدرة الناسج ولغته وخياله، وموضوعاته التي يعمل عليها.

من هنا نجد أن اتخاذ المخطوطات لتكون موضوع الرواية، أسلوب فني جميل وجيد، لاقى صدى طيباً لدى عشاق الرواية، ولكن كما كل الموجات والتيارات التي تجد نجاحا يدخل على الخط مباشرة من لا يجيد ألف باء الكتابة، ويظن الأمر موضة واستثماراً يجب دخوله، دون أن يمتلك الموهبة والقدرة الإبداعية اللازمة لذلك.

بحثاً عن الأسرار:

سنقف في هذه العجالة عند بعض الروايات التي اتخذت من الأسرار والمخطوطات متنا لها، وهي على ما يبدو في تزايد مستمر، بعضها حقق نجاحاً كبيراً، وبعضها الآخر نسيه الزمن.

رحلة بالداسار:

الرواية الأولى هي **(رحلة بالداسار)** للروائي أمين معلوف صاحب: ليون الإفريقي، سمرقند، حدائق النور، موانئ الشرق، صخرة طانيوس...وغيرها..

صدرت الرواية عام 2001 م في طبعتها الاولى .

أما الرواية الثانية هي **(شيفرة دافنشي)** لمؤلفها دان براون، وقد صدرت عام 2004م ترجمتها إلى العربية: سمية محمد عبد ربه، وصدرت عن الدار العربية للعلوم في بيروت، وقد بيع من الرواية أكثر من عشرة ملايين نسخة حسب ما جاء على الغلاف مع العلم أن الصحافة الغربية تشير إلى أضعاف هذا العدد.

الرواية الثالثة هي (**مملكة التنين الذهبي**) للروائية إيزابيل الليندي صدرت عن دار ورد بدمشق وحملت تاريخ 2005م ترجمها إلى العربية الأستاذ رفعت عطفة.

وفي المخطوطات نقف عند رواية:

(مي ليالي إيزيس كوبيا لواسيني الأعرج صدرت في بيروت عن دار الآداب، وفي سورية عن دار الحوار عام 2018م).

(رحلة بالداسار)

زمنيا كما دون الروائي تجري في القرن السابع عشر وتحديداً بدءاً من 1648م وتمتد حتى 27 كانون الأول 1666م أما المكان الذي تنطلق منه أحداث الرواية فهو لبنان وتمتد رحلة الراوي الذي اتخذ طريقة المذكرات لتقديم يومياته تمتد حتى تصل إلى إيطاليا وبريطانيا وبالتأكيد مروراً بسورية والسلطنة العثمانية وما يتخلل ذلك من وقائع وأحداث.

الرواية الثانية: (شيفرة دافنشي) تبدأ من متحف اللوفر في فرنسا، وصولاً إلى لندن وزمنها قريب معيش قد يكون بدأ مع مطلع أي عام من أعوام الألفية الجديدة. الرواية الثالثة ربما هي الأحدث لاسيما أن الدار المترجمة (ورد) سجلتها ضمن اصدارات 2005م، إن المكان الذي تشغله الأحداث فهو الأوسع والأكثر غرابة وتناقضاً والأكثر إثارة، فهو يبدأ من الولايات المتحدة ويمتد إلى جبال الهيملايا.

أما موضوع الروايات الثلاث فيكاد يكون واحداً على الرغم من محاولة التزييف الأدبي الجميل الذي استخدمه الروائيون الثلاثة، سؤال يطرح نفسه على كل إنسان متى تكون النهاية الكبرى للكون..؟ وهل ثمة علامات تدل على ذلك وإذا كانت هذه العلامات موجودة فمن هو القادر على معرفتها، وأين هو؟ وإذا أوغلنا في التساؤل وعلى ألسنة شخوص الروايات: كيف ستكون الفترة السابقة لهذه النهاية؟ هل هي فترة سعادة؟ الأساطير وحسب ما يشير الروائيون تقول إن ثمة رموزاً ودلائل ستحول الحياة إلى جنان وثمة أسرار موجودة في هذا الكون احتفظ بها من هم أهل لها، وقد حفظوها، وتوارثوها جيلاً بعد جيل، ورحلة البحث عنها تبدأ في الروايات الثلاث، وفي المحصلة أنه هوس الألفية الجديدة أو لنقل هوس (نهاية العالم) وهذا الهوس كما هو معروف له جمعياته الدينية التي تبشر به وضمن هذا الإطار يندرج عمل المسيحية السياسية والأصولية في أمريكا وقد عالج هذه الفكرة أكثر من كاتب سياسي، ولعل مؤلفات الباحثة الأميركية (غريس هالسل) الأفضل في هذا المجال وكذلك كتاب الباحث المصري: (رضا هلال) وقد حمل كتابه اسم (المسيح اليهودي ونهاية العالم) وقد صدرت هذه الدراسات عن دار الشروق في القاهرة.

بالعودة إلى الروايات السابقة، نبدأ مع موضوع رحلة (بالداسار) المكان جبيل في لبنان زائر روسي قطع المسافات يدخل على (بالداسار) في مكان عمله وراق يبيع الكتب والتحف، الزائر يريد بإلحاح أن يشتري نسخة من كتاب يحمل اسم: (الكشف عن الاسم المستور) ولكنه يعرف عادة بكتاب (الاسم المئة).

الزائر بلهجة متوسلة يخاطبه قائلاً: (بعني إياه وسوف أعطيك على الفور كل الذهب الذي أملك).

بالداسار لم يسمع بهذا الكتاب على الاطلاق قبل ذلك، ولكنه لا يلبث أن يزور الحاج إدريس في بيته الذي يشبه الزريبة، اشترى منه مجموعة كتب، وبادره الحاج ادريس قائلاً: (هذا الكتاب الأخير الذي تبقى عندي وأريد أن أقدمه لك وحدك دون سواك.. ووضعه بين راحتيه، كأنهما مقرأ، مفتوحاً على الصفحة الأولى، يا إلهي الاسم المئة كتاب المازندراني..) قدمه دون ثمن، ويحدث ما ليس بالحسبان يزوره الفارس مارمونتيل من فيشتري الكتاب بثمن باهظ، بعد ذلك يموت الحاج إدريس وتتوالى النكبات والمصائب، ويكتشف **بالداسار** أن الاسم المئة (شغل العالم وأنه كنز لا يقدر بثمن لذلك يقرر الرحيل إلى استنبول ليعيد الكتاب، يرافقه في هذه الرحلة ابنا شقيقته وتبدأ الوقائع تكشف عن الكنز الثمين الذي فقده، يطوف حول رحلة الاسم المئة حتى لندن، يلتقي بالكتاب ثانية ولكن دون ذلك أهوالاً وأحداثاً ووقائع، لعل أشهرها ظهور المسيح اليهودي الدجال (سبناي) وما رافق ذلك من هرج ومرج .. بالداسار وكل من عاصره كان يشغله سر كتاب الاسم المئة وتشغلهم نبوءات نهاية العالم، ويختم بالداسار: (لقد ارتحلت عبر العالم مقتفياً أثر هذا الكتاب بحراً وبراً ولو قمت بمحصلة أسفاري مع نهاية سنة 1666م لوجدت أنني رحلت من جبيل إلى جنوى عبر دروب متعرجة .. سوف أضع ريشتي جانباً للمرة الأخيرة، وأغلق هذا الكراس وأطوي عدة الكتابة، ثم أفتح هذه النافذة على مصراعيها، لتغمرني الشمس مع ضجيج جنوى، تنتهي الرحلة بما يشبه تخلي بالداسار عما طوّف العالم من أجله.

الرواية الثانية هي كما أشرنا هي رواية: (**شيفرة دافنشي**) لدان براون وقد شغلت النقاد في الغرب ونوه بها عدد من الكتاب والصحفيين فيكتب كلايف كسلر قائلاً: (يمتزج الخطر والسرية في واحدة من أفضل قصص الإثارة التي قرأتها في حياتي، رواية مدهشة يلفها الغموض الذي يرتكز على أسرار بشكل أحاجي).

الرواية التي تقع في 494 صفحة من القطع الكبير لا يمكن اختزالها بهذه السهولة في البداية يقدم الروائي مجموعة حقائق حول جمعية سيون الدينية السرية التي تأسست عام 1099م وكذلك وصف للأعمال الفنية والمعمارية والوثائق والطقوس السرية التي يستخدمها الروائي وهي حقائق موجودة على الأرض.

تقوم الرواية على حقيقة لابد من البحث عنها منذ مقتل (جاك سونيير) وتركه رسالة مشفرة تبدأ رحلة حلها من قبل مجموعة تبدأ من لحظة محاولة اعتقال العالم الأميركي (لانفدون) ومن ثم انضمام حفيدة القتيل إلى العالم (لانفدون) الحفيدة صوفي تقود ولانفدون مسيرة البحث عن السر المقدس وفي رحلة البحث هذه تتكشف الكثير من الألغاز والحقائق، ويبدو أن دان براون أراد من خلال روايته هذه أن يكون هداماً ومثيراً للشك أكثر منه روائياً، فالكأس المقدسة التي يريدها أن تظهر ليست سوى موقف تهديمي مغلف باللون الأدبي، العالم الذي سوف يكتشف حقائق جديدة مع الوصول إلى اللغز المحير هو عالم جديد عالم مغاير لما هو عليه الآن، عالم سيعلنه رفضه لما كائن من معتقدات إيمانية .. تفاصيل الرحلة تستخدم وسائل الاتصال الحديثة وتجعل الخيال العلمي وأدواته في خدمة الفكرة التي يصرح بها حيناً ويتجاهلها أحياناً أخرى، وفي النهاية تكاد تكون النهاية على شاكلة نهاية رحلة بالداسار..

رحلة بالداسار وشيفرة دافنشي

كلتاهما تريدان أن، بل تسعيان للخلاص من هذا العالم من خلال البحث عن لغز مختلف عما هو موجود، لكنه ينسف ما هو كائن.

وإذا كان لابد من كلمة أخيرة حول رواية شيفرة دافنشي فلا بدَّ من الإشارة إلى أن الأخطاء اللغوية والمطبعية كانت سمة أساسية من سمات هذه الطبعة وربما كانت محاولة تحقيق السبق في النشر هي السبب..

الرواية الثالثة هي (**مملكة التنين الذهبي**):

أبطالها (**تسينغ**) الراهب البوذي، وتلميذه الأمير(**ديل باهدور**) من جانب جبال الهيملايا، ومن الجانب الغربي في نيويورك (كولد وجدته كات والمقتني والمتخصص..) وشخصيات أخرى تدور حبكة الرواية حول الوصول إلى المملكة الممنوعة في جبال الهيملايا وسرقة التنين الذهبي والوصول إلى هذا الرمز يعني الوصول إلى الكنز الأثمن في العالم، يعني تفسير العالم، والتحكم بمصيره.. يصل المغامرون إلى التنين الذهبي، ويسرق الهيكل الذهبي، ولكن دون الوصول إلى ما يحققه فالسر ظل حيث كان الهيكل الذهبي وهو غير ما وصلوا

إليه وفي المحصلة يتخلى المغامر بموته عن التنين الذهبي وتخفق محاولة التغيير.

بحثاً عن مخطوط:

"ليالي مي زيادة في العصفورية"

لا يختلف اثنان على أن مي زيادة شكّلت ركناً أساسياً في تاريخ الأدب العربي في القرن العشرين فهي الكاتبة والمبدعة التي شغلت كتاب عصرها ومحبيه من خلال صالونها الأدبي وما كان يجري فيه من نقاشات، وبعد ذلك من خلال مأساتها التي قادتها إلى مشفى المجانين ومن ثم النهاية التي تحزن كل قلب لما تكشف عنها من طباع البشر ولاسيما الأقرباء، فهم الطامعون بما تملكه فقد دفعهم هذا الطمع إلى تدبير دخولها مشفى الأمراض العقلية ومن ثم الحجر عليها.

هذا الخط العريض من حياة مي زيادة هو محور رواية واسيني الأعرج التي جاءت تحت عنوان "مي ليالي إيزيس كوبيا" وقد صدرت طبعة خاصة بسورية عن دار الحوار في اللاذقية.. يبدأ المؤلف الرواية بفصل تحت عنوان في ملابسات مخطوطة ليالي العصفورية وهي حسب زعم الروائي قد كتبتها مي زيادة في العصفورية، وكان لابد من الوصول إليها لتكون نقطة ارتكاز في العمل الروائي.

قبل الولوج في عالم الرواية وأحداثها هل لنا بسؤال يجب أن تكون الإجابة عنه واضحة وبينة..

هل يحق للروائي أن ينشئ معادلاً تاريخياً لحياة شخصية ما من خلال عمله الروائي حتى لو استند إلى وثائق ومعطيات من سير وحياة من يتبعهم. وهذا السؤال ينسحب على الأعمال الدرامية التي على ما يبدو أنها أيضا تريد أن تكون بديلاً عن التاريخ بل وتعمل على إعادة صياغته.

الأعرج في روايته الممتعة يبحث وينقّب ويتابع وهي ليست من فراغ لكن البحث المعمق قد يقود إلى أماكن ومنزلقات خطرة للغاية... قد يكون إخراجها للعلن ضرباً من المغامرة غير محسوبة النتائج وربما تؤدي إلى كسر صورة اعتدنا عليها.

فهل يحق للروائي فعل ذلك.. وإذا ما فعل ما النتائج المترتبة على ذلك... على صعيد من يقرأ ويتابع ومن هو من ميراث أو أهل الكاتب والمبدع.

ثمة من يرى أن الأمر عادي ولا ضير بذلك.. ولكن آخرين يرون أنه من المفيد أن نبقي على الصورة الجميلة التي تشكلت عند الناس عن هذا المبدع أو تلك الشخصية التي نتناولها.

فما الفائدة الآن من فتح مغاور وكهوف السير... لن تقدم ولن تؤخر

وليس الأمر إلا محاولة من الروائي تقديم نمط جديد يشد القارئ.

في التمهيد الافتراضي للرواية يقدم الأعرج الجهد المبذول والعمل للوصول إلى أوراق العصفورية (ثلاث سنوات من التنقلات برفقة روز خليل بين مدن العالم اقتفاء لأثر مي من بيروت مدينة القلب وتربة الوالد، في عز مراهقتها إلى القاهرة التي شهدت أهم الفترات التاريخية في حياتها وانتهت فيها أيضا، إلى روما التي شكلت مكاناً من أمكنة استراحتها مثلها مثل برلين، ولندن وفيينا، وباريس، أخيرا مدينة الناصرة التي شكلتها منذ نعومة أظفارها، وجدنا صعوبة في دخولها، حاولنا مرتين، بلا جدوى على الرغم من جوازينا الفرنسي والكندي، في كل مدينة من هذه المدن، كانت تنتظرنا سلسلة من المفاجآت والهزات المؤلمة والمفرحة أيضاً... وبعد أن يتم العثور على المخطوطة في القاهرة يقول: هذه ليالي العصفورية التي ضيعت كل من ركض وراءها في المتاهات المبهمة؟

تمنينا معاً لو كان برفقتنا في تلك الليلة السعيدة سلمى الحفار الكزبري، فاروق سعيد، محمد عبد الغني حسن، وداد السكاكيني، روز غريب، أنطون فوال.... وكل الذين منحوا مي شيئاً من أعمارهم لينصفوها قليلاً فقط، لو كانوا هنا معنا في هذا المكان تحديداً، لشربنا نخب مي إيزيس كوبيا، في عز عنفوانها، عندما كتبت آلامها الأولى وقلنا بصوت واحد ومسموع: كأسك يامي وجدناك، فهمناك.. لكن للأسف، أغلبهم خرج من هذه الدنيا القاسية وبقيت أصواتهم مستمرة معنا وفينا.

ليالي العصفورية:

تمتد الليالي من ربيع 1936 إلى خريف 1941 / وهي النسخة الكاملة (افتراضياً) الأصلية التي تم العثور عليها في صحراء الجيزة ودير عنطورة في بيروت، تحقيق وترتيب: روز خليل وياسين الأبيض.

في الرواية التي لا يمكن اختزالها بحكاية طوفان مما دونته مي في ليالي العصفورية، ما الذي جرى لها، وكيف غدر بها الأقرباء قبل الأصدقاء، وكيف وصلت إلى المكان الذي كتبت فيه هذه الليالي، تسكب مي (افتراضياً) ما تريد أن تقوله تعود إلى الماضي، والحاضر تفند كل شيء، يقرأ الأعرج في متن وخفايا كل حركة وكل سكنة من مي، يصل إلى التلميح بالكثير من الأمور الشخصية جداً، ولا ندري ما الفائدة من الخوض فيها، يقبس القارئ من الرواية ألف حكاية ومعنى، مي هي التي تقول: كبرت في فراغ، قلبي يمتلئ رماداً، الجمل عندما ينوخ يكثر ذباحه،

الصحافة باعتني، إله من جنون، طاحونة الأيام، جوزيف خيبة أملي (هو من قادها إلى العصفورية وهو ابن عمها، وحبها الأول) من قال المجانين غير إنسانيين، الشعر وحده أنقذني...

وخلاصة القول ما ذهب إليه الدكتور جمال شحيد في مجلة الفيصل السعودية عام 2020 م (أن الكثير من الروايات التي تتصدى لمسألة المخطوطات المفقودة وقد تخلق تشويقاً عنيفاً لدى القراء. في رواية «في ليالي إيزيس كوبيا» (الصادرة عن دار الآداب ودار الحوار عام 2018م) لواسيني الأعرج، نجابه مع الكاتب مسألة حقيقية، وهي البحث عن مذكرات مي زيادة (1886 - 1941م)، الكاتبة اللبنانية الفلسطينية التي تألقت في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ولا سيما في مصر من خلال صالونها الأدبي المشهور وكتاباتها الأدبية والفكرية، ولا سيما في موضوعة النسوية.)

وثمة روايات أخرى كثيرة مثل رواية: المخطوط القرمزي للإسباني: أنطونيو غالا، وهي تعالج فترة مهمة من التاريخ العربي في الأندلس انطلاقا من مخطوط (يتم العثور عليه عام 1931م . محتواه تسجيل لحياة الملك الأخير للتواجد الإسلامي الأخير في بلاد الأندلس – سابقاً – دولة إسبانيا – حالياً – وهو مخطوط جميل وفريد من نوعه. ينقل لنا حياة هذا الملك أبي عبد الله .

يعلق الناشر (العربي) على العمل في نسخته المترجمة بجملته هذه: ((هل كان أبو عبد الله الصغير - آخر سلاطين الأندلس - خائناً أضاع الأندلس كما يروي لنا التاريخ؟ لقد حاول الكاتب الإسباني الشهير أنطونيو غالا في هذه الرواية أن يضعنا أمام شخص آخر غير الذي عرفناه وغير الذي وقعت عليه لعنة التاريخ: إنه شخص من لحم ودم يعيش الحياة حلوها ومرّها، شخص يبكي لأنه يعرف أن التاريخ سيضع على كاهله ما لا يد له فيه

أما "قواعد العشق الأربعون" فقد حققت حضوراً مهماً بعد أن ترجمت إلى العربية، بطلتها (هي إيلا روبنشتاين هي امرأة أربعينية غير سعيدة في زواجها، تحصل على عمل كناقدة في وكالة أدبية، ذلك عندما تكون أول مهمة عمل لها أن تنقد وتكتب تقرير عن كتاب يدعى "تجذيف عذب" وهي رواية كاتبها رجل يدعى "عزيز زاهارا". تفتن إيلا بقصة بحث شمس عن الرومي و دور الدرويش في تحويل رجل الدين الناجح ولكن تعيس إلى صوفي ملتزم، شاعر عاطفي، وداعية للحب. وتؤخذ أيضاً بدروس أو قواعد شمس، التي تقدم نظرة ثاقبة للفلسفة القديمة التي قامت على

توحيد الناس والأديان، ووجود الحب في داخل كل شخص منا. من خلال قراءتها لهذا الكتاب تدرك أن قصة الرومي تعكس قصتها وأن زاهارا كما فعل شمس في الرواية، جاء ليريها طريق الحرية.)

روايات ربما حققت نبوءة أنابيس نن، وعملت على أسطرة الواقع ولكن هل الروايتان الأخيرتان: شيفرة دافنشي والتنين الذهبي مستلتان من رحلة بالداسار ببراعة ربما.. مع الإشارة إلى أن عبق ألف ليلة وليلة يفوح من رواية مملكة التنين الذهبي ولا تبعد عن رحلات السندباد ومغامراته.

- إحالات:

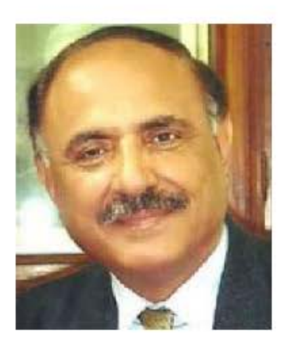
- الروايات السابقة المشار إليها.
- الشابكة موضوعات متعددة عن الروايات السابقة.
- صحيفة الثورة -دمشق، أعداد متفرقة ما بين ال2005 و2020/
- مجلة الفيصل السعودية، كانون الثاني 2020 / د. جمال شحيد.



جدلية الحب والخجل في شعر عبد الأمير الحصيري

الشاعر الذي كان يحلم أن يكون وريثاً للجواهري

د. رحيم هادي الشمخي
أكاديمي وكاتب عراقي



الشاعر عبد الأمير الحصيري منذ طفولته كان نابهاً مالكاً ناصية اللغة العربية والتعبير، وكان يحرج أساتذة اللغة العربية حين كان في المرحلة المتوسطة، نهل التراث الشعري وأتقن قواعد اللغة العربية معتمداً سيبويه.

ولد الشاعر في مدينة النجف الأشرف في العراق عام 1942م،

وفي المرحلة الإعدادية أصدر مجموعته الشعرية (أزهار الدماء) وشارك في ندوات شعرية عديدة في مدينة النجف والكوفة وبابل، وكان الجميع يتوقعون له شأناً شعرياً وأدبياً ومعرفياً كبيراً في أوائل الخمسينيات التي شهدت ثورات ونهضات الشعر ابتداء من الشاعر (بدر شاكر السياب، ولميعة عباس عمارة، ونازك الملائكة، حتى نزار قباني، وعبد الوهاب البياتي، ومحمد مهدي الجواهري وغيرهم) لكنه بقي على خطه الكلاسيكي.

في مطلع الستينيات هجر الشاعر الحصيري مدينة النجف واستقرّ في بغداد فاشتغل في إحدى المطابع وتعرّف إلى الكثير من الشعراء منهم: حسين مردان وسعدي يوسف والجواهري الذي ساعده على العمل في مكتبة اتحاد الأدباء في العراق، يشبّه الشاعر الحصيري بالشاعر (علي بن الجهم) الذي كان يهيم في البراري ويردد مقولة الشاعر عروة بن الورد (**أنا عروة بن الورد، شيخ صعاليك ازمنة الأرض**)، فالحصيري كان متمرداً هجومياً لا يتوانى عن كشف زلّات

الآخرين، فيقول:

وكمْ يُحبُّونَ تقريعي وقدْ كَرِهَتْ
نفسي بأنْ تظلم الفِعْلُ المَفاعيلُ

وهو القائل:

إذا مُتُّ فادفني إلى أصْلِ نَخلةٍ
تروي عظامي في التراب عروقها

وللتاريخ نقول: إنّ عظمة شعر الحصيري القريب من شعر المتنبي جعلته يحلم أن يكون وريثاً للشاعر الخالد محمد مهدي الجواهري، وقد تغنى الحصيري بالخمرة فنراه يقول:

وها أنت قد أصبحت للخمر ربّها
وأصبحت للأقداح ترعتها الكبرى

وقد يرى البعض أن الشاعر عبد الأمير الحصيري في ثقافته الشعرية لم يعطِ اهتمامه لشاعر معين إذ كان يحفظ الكثير للمتنبي والبحتري وبشار وأبي نواس والفرزدق وجرير والشريفين والسيد الحميري ودعبل ومحمد سعيد الحبوبي والشرقي، والشبيبي والجواهري، ويذكر الحصيري أبا نواس في عدة قصائد ولكن لا نقرن هذا الذكر وخصائص متميزة، كقصيدة أم هارون التي يعارض فيها قصيدة الجواهري التي جاءت بعنوان (يا أم عوف) وقصيدة الحصيري مكتوبة لبغداد حيث يخاطب فيها هذه المدينة:

وأي قمة مجد قد بلغت لكي
يود في تربها يغدو الضحى طينا
بالشعر يفترش بالأسماع ظلته
ويستقي المنتهى أقداح دارينا
ثغر النواسي يكسوه لائثه
وابن الوليد يوشيها الرياحينا

إن حشمة الشاعر هو خجلٌ قديمٌ يواكبه في السلوك لكنه ـ وتلك ظاهرة ـ كان يتمرد على خجله القديم عبر وسيلتين: (الشعر والخمرة)، فالشعر يطلق المكبوت إطلاقاً عارياً جريئاً مشكلاً بذلك المعادل الموضوعي لما تحت الحشمة، أي للحقيقة الخفية المؤجلة، والمعطلة والمكبوتة، ولا يستطيع الشعر إظهار تلك الحقيقة الخفية على دفعات، بل هو يفجره تفجيراً بارداً وساخناً مرة واحدة، فالكبت الطويل يطلق الصرخة الحادة، ويصبح ذلك في الشعر مثلما يصبح، كمقولة في علم النفس، وترد في شعر (عبد الأمير الحصيري) مقابلات بين طبيعة الحياء ونقيضها، الذي يصل أحياناً إلى حدّ رفاهة النشوة.

إن تلك المقابلات غير محسومة باتجاه واحد بالنهاية، ذلك لأن كل الصراعات الذاتية تظل مؤجلة الحسم حين تتفوق فيه نزعة النفس السائدة، وإحساسات الشاعر الحصيري اللذيَّة هي رغبات متمردة على خجله التقليدي الذي لم يكن سهلاً، بل هو بناءٌ نفسيٌّ قوي مُشيّدٌ يتجذر في بيئة اجتماعية وعائلية تحتضن أخلاقياتها، هنا يحضر إلى الذهن تعبير معروف هو الذي يتسم عنه السلوك الانفجاري للرصانة في تحدي ذاتها، ولأن الشاعر عبد الأمير الحصيري أخلاقي يتناوب في تجاويف نفسه وذهنه تياران متلاطمان (الحشمة والهتك)، فإنه يتسلط على نفسه ـ خشية الضعف ـ

بوساطة شعر خطابي ذي نبرة محتدمة، إنه يأخذ منك (رسن الفرس) كما يقول المثل العربي، ويصطنع قيادة أمر المستمعين عبر فعالية الإنشاد، والشعر الخطابي شبه الغنائي، الذي يتمسك بإصراره على التحكم ليستثمر أهم طاقاته ــ أو بعضاً منها ــ في المستهل، فيزدحم المطلع بالهتفة، وأحياناً تكون أبيات الشعر اللاحقة مطلعاً أيضاً.

إن الانهمار الآتي في أول قصيدة هو الذي يشد المستمع إلى الشاعر مثلما تشد الفرس في حبلة السباق بصر المتفرجين، لأن ذلك قريب من التمثيل في اختياره دوراً مطلوباً، ولكنه تمثيل الطاقة الشعرية المتملكة أو النازعة إلى التملك، هذا يبدو جلياً في العديد من قصائد الشاعر (**الحصيري**)، للنظر إلى قصيدته التي مطلعتها:

قدحٌ مهجتي وروحي قواڤ
وأمانيَّ نشوة في الضفاف

إنه يولي الصور الحسية التي رغم ملموسيتها قد تنم عن تخيلات شهوية، أكثر من كونها مَعيشة، وعادةً الصور الحسية تكون تسجيلاً لإحساسات فعلية، لكنها في هذه القصيدة، أو سواها تتصاعد في عالم الرغبة والتخيل من دون أن تقدم إيحاءات خيالية مغنية، لأنها تتعاطى الملموس والمحسوس العائد لتجربة الناس، فيستشعرها الشاعر مباشرة وكأنها تجربته الحسيّة الملموسة، وحتى إذا باشر الشاعر التجربة فعلاً، فإنه لا يخرج عن إطار خبرة الآخرين، إنه ـ أي الشاعر ـ يسترسل في لذته المصعدة شهوياً وحسياً مستعيناً باستعارات اللغة فالطعام تقبيل ثغر شهي، والليالي عواقر إذا لم يحتضر العفاف، هي المبالغة التي تقود إليها العفة، فتطرح نقيضها احتضار العفاف، وهنا يقول الشاعر الحصيري:

وطعام تقبيل ثغر شهي
مثل كأس رسمته يا سلامي
فلياليَّ عاقرات إذا لم
تصليها على احتضار عفاف

وهنا نرى كيف تتضخم القصيدة على لسان الشاعر عبد الأمير الحصيري، بالقصف والثغور والنغم العاهر وترنح الأرداف والجمر، وتصبح ساحة للرقص الشهوي ولا يستطيع شاعرنا الحصيري إلا أن يتقيد بالوظائف الحسية الشهوية فالشفاه للتقبيل مثلاً، إنما هو ـ بذلك ـ لا يقدم صوراً للحب ذات طابع خصوصي، فيلجأ مضطراً إلى استبدال الصور الشعرية من النسيج ذاته، كان مثل مُعلن النفير ببوقه وجنوده كلمات الشعر، وهو بقوة استنفار العروض الشعري يملأ الفجوات الصدرية والتخلية والرئوية في موضوع الحب، وهكذا تصبح لـ (الشفاه) وظيفتها التقليدية (التقبيل، وتسخين الرغبة، إلخ...) بصورة مضاعفة على نحو كمي وليس على نوع يثير التأمل والدهشة؟ ويعطي الحصيري للحب لونه ولحنه الخالِصَين، فيقول:

أألقــاه؟؟ لــن يســمحنَّ الخيــالُ
بــأن تســتفيق بــدربي خطــاه

علــى ســاعديَّ يصــبُّ الجــبين
ويســكب في شــفتيّ الشــفاه

بمعصــمه ســاعةٌ تشــتكي
ســعيراً يفجّــره جانحــاهُ

علــى شــفتيه يمــوج البريــق
وفي مقلتيــه يمــوت (....)

إن شاعرية عبد الأمير الحصيري، هي التي تستلهم من الظاهر (المادي، الحسي الظاهري) حركة الخفية، وهذا الاستلهام ليس بسيطاً بل هو تفاعلي مركب بين الذات الرائية والذات المرئية، ومن المؤكد أن الشاعر الحصيري برؤاه الشعرية كان ذا قدرةٍ تعبيريةٍ عالية، وهي الحب الذي يتعرض إلى ضغط الظرف الشخصي فتكون وظيفة الكلمات أكثر وأكبر فعالية في التعبير، أقل فعالية في التصوير أحياناً إلا بالمقدار الذي يستحقه صدق المعاناة وقوة التجربة في إطلاق الرؤى والاستعارات البديعة.

حاصل عقدة الحب والخجل:

من الواضح أن طبيعة الشاعر الحصيري وطبيعة المحبوب تنسجان الصورة المألوفة لحب الشاعر وهي يمكن وصفها (حب سريع الحدوث، غامر، صعب الفكاك منه، تتخلله انقطاعات ناجمة عن تدلل المحبوب، وكونه لعوباً أحياناً، وناجمة أيضاً عن تحول الحب إلى ممارسة وسلوك الشاعر إلى حيازة واحتكار وشكوكية، وحينما ينجرح الشاعر فإنه يصعب عليه السيطرة على انفعالاته، وردود أفعاله، ذلك لأن حبّه المرهف المثالي والحسيّ من طراز متسلط.

إن رومانتيكية الحصيري وكبرياءه، تدعانه في انفعال الغضوب مهيّئاً لانتقاميات صغيرة سرعان ما يعتذر عنها، ولعل الذي يجهله الكثيرون أن الشاعر المبدع عبد الأمير الحصيري شاعر غزلي وجداني من طراز متقدم، وله شعر غزير في ذلك، وثمة أدلة كافية على أنه عاش فصولاً من الحب، ازدهرت بها نفسه وانتكست أيضاً.

وتأتي قصيدة (جريء الدلال) في تشرين الثاني 1967م، أنموذجاً لمسار قصص حب الحصيري، بما تحويه القصيدة من أفكار وأسئلة وأجوبة كانت قصائده أسئلة، وكانت أجوبته شكوكاً، لقد حرم من اليقين، في أجوبته العاطفية، وبذلك كانت أهازيجه سريعة التحول إلى ندب، وهذه القصيدة:

هتــك الســرَّ صــوته؟ أم طــواه
خفــق قلــبي، بناظريــك أراه

أم تــرى خــاطري ســقاك سمــاتٍ
ذاب فيهــا وضــاع منهــا مــداه

جسَّــه الظــنُّ فاســتباح مآقيــه
وخــفَّ الجــوى لــه فثنــاه

قابلــت مهجــتي ملامحــك السمر
فحنــت وهالهــا مــا تــراه

في الأبيات الأخيرة من القصيدة ترد كثافة التعبير عن خوف الشاعر من نهايةٍ فاجعةٍ للحب، ولم يكن ذلك حاصلاً بسبب معرفته بوجود قصص حب سابقة لمحبوب، إلا أن ذلك ليس مكمن الخطر الآتي، بل هو خائف خوفاً غريزياً وعقلياً من فناء الحب عند الحصيري، إنه - بناء على تجربته - لا يبتدئ قصة الحب بالسعادات الصغيرة المتلاحقة، بل بالمخاوف والتصورات، بل فلنقل (بالأوهام) فالشاعر الحصيري يتوهم ثم يُصرُّ لأنه شاعرٌ ذكي على أن أوهامه ليست أوهاماً بل هي حقائق.

يقول الشاعر الحصيري:

تأبى عيوني أن يعاشرها الرقاد وأنت غافٍ

تخشى عليك من الطيوف الحائمات على ضفافي

ولتحرسنّك من لهيبٍ قد تململ في شفاهي

عقدة تانتالوس

يذكرنا الشاعر الحصيري بـ (تانتالوس) ابن زيوس وبلوتو الذي حمل الحجر فوق رأسه، عقوبة إلهية، والحجر يهدده كل لحظة مُوشكاً أن يسقط عليه ويقتله، لقد تدفق شعره بالأسى، وكانت عقدة الموت ترافقه رغم طفولية ضحكاته، وبراءتها العزيزة، حقاً لم يمهله الموت طويلاً، وكان التفجر السعيد الذي يرافقه في التهام وجبة طعام لذيذة أشبه بالسخرية من الموت المتربص له، لقد تأبط الشاعر الحصيري موته، وكان يتحدث معه كثيراً وفي شدّة سعيه إلى إغاظة ذلك الموت الذي تأبطه.

وها هي عشرات القصائد المليئة أسىً وحكمة، حنان الحريق، في قبضة النهاية، السياب مرثياً، المدينة الوثنية، صلاة في محراب الماضي، موت اللهفة، شوق الأرض، هلمّ يا موت يأس وطموح، النعيم البائس، الحيرة، وسام الحزن، عقرب الموت، الأمل والأجل، افتراء الأشرعة، النشيد المضاع، منزل الشارع... إلخ.

وتتشرب أغلب قصائد الحصيري صور الحزن والأسى لأن الحزن كان قدره النهائي، وحين كتب قصيدته:

هي القصيدة التي توزعت أجواؤها على حياة الشاعر بطولها، وكذلك لخّص الشاعر حياته المأساوية في قصيدته (وفاء الموت) التي تناثرت تنويعاتها في أغلب شعره، حيث لم يبق (بعد إن لم يكن) غير الوحدة، الوحشة، يقول الشاعر:

مستوحداً.. حسبي أسامر وحشتي
وبحسبها أن تحتفي بمودّتي

نتطارح الأحزان، لا أفياؤها
ترضى سواي منادماً في غيبتي

وحين توفي الشاعر بدر شاكر السياب قيثارة الشعر الفاتنة والنغم الذي سكن الأعالي مثلما صافح الأفئدة،

كان أكثر الذين رثوه قد استخدموا النثر حتى الشعراء منهم، ويجهل الكثيرون أن الشاعر الحصيري أسهم في رثاء السيّاب محباً مخلصاً بشعر جميل أظهر فيه تألق الشعر الكلاسيكي، والحديث في رحلة الوجود الكبرى والصغرى في الآن نفسه، الكبرى في حدود كأنك تعيش أبداً، ويوم لك، والصغرى في حدود كأنك تموت غداً، ويوم عليك.

ووقف شاعرنا (عبد الأمير الحصيري) ليرثيه بقصيدته الرائعة التي نقتطف منها:

(بدرُ).. أين النشيد.. ذاك الذي غنيت؟ حتى استمالك الانتشاء

أين ضوء الحروف؟ أين التلاحين؟ وأين القصائد الخضراء

هل أذلت ثقل الصخور التي شلت لديها أنفاسك الحمراء

هل أباحت برداً يعاشر مثواك، وتشكوه أعظم صفراء

(بدرُ) لولا الحلم المخادع ما رف بهذه الحياة قلب مضاء

والغوالي والذكريات وأطماح يتامى، وأنجم عمياء

وأغانيا مرفأ المجد والرغد وعيناك حوله أضواء

ولو اطلعنا على شرح الحصيري لقصص حبه نثراً وليس شعراً لكان الوضوح المباشر يسقطه في السذاجة، إذ إنه في الشعر يحتمي بصولات التفعيلة وموسيقاها، فيضفي على إحساسات قلبه مهابةً لن يتمكن النثر من اصطيادها، ومع هذا فقد العديد من قصائد النثر منا (ما قالته رفيقة السياب) (وقفت على بويب) و(إلى مدن النهار) ويا منزلاً للشاعر وغيرها من عديد القصائد في النثر.

لننظر في هذا النص ترجمان علاقته في الحب، يقول مخاطباً المحبوب: (أيها الطائر الحبيس في قفصين متداخلين من نظراتي ونظرات الآخرين، نظراتي المصنوعة من الذهب الحريري الذي يجعله حبي المتأجج أغصان ورد من النار التي تحرقني بلهيبها وتعلي؟ كيانك بعبير (تفانيّ) واندفاعي إليك ونظرات الآخرين المصنوعة من أسلاك الحقد الضخمة...).

وهنا أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ ذلك التبسط في التشبيه والمقارنة، في إطار من التناقض والصراع بين المتنافسين في الحب.

رحل عنّا الشاعر الكبير عبد الأمير الحصيري عام 1978م، بعد أن ترك إرثاً كبيراً من الكتب والقصائد الشعرية، دخل اتحاد الأدباء في بغداد فتىً وخرج منه نعشاً محمولاً إلى مقبرة وادي السلام في النجف الأشرف، المدينة التي ولد وترعرع فيها حيث ألقى الشعراء قصائدهم وهم يرثون شاعر العراق والأمة العربية في المصاب الجلل.

رحم الله الشاعر عبد الأمير الحصيري وإنّا لله وإنّا إليه راجعون.



سندسة المدى

غالب جازية

رقّ النسـيمُ فمالـت الأفنـانُ وزهـا النضـار فهاجـت الأشـجانُ

وصحا الجمالُ على جبين مدينةٍ فتفـردت بجمالهـا الألـوانُ

المسـك والمـازهر كحـل ليلـها واليـاسمين صـباحها والبـانُ

والمجـد والتـاريخ في أحضـانها زهـو يفـيض ومـوطن فينـانُ

هتف الزمان على مراشف ثغرها فاعتـل مـن بـوح الحسـان زمـانُ

الأبجديـة مـن سـلالة فجرهـا والنـور والتنـوير والتبيـانُ

تتعـانق الأديـان تحـت سمائهـا كبيوتهـا تتعـانق الأديـانُ

ذاك التعـايش مـن بـدائع صـنعها جـرس يـدق فيسـتطيب أذانُ

عـرف الإخـاء محبـة وتسـامحا إنجيلـها توراتهـا القـرآنُ

لكـأن أسـراب النجـوم بكفّها وبوجههـا الـوردي بـان جمـانُ

قولـوا لسـيدة العواصـم إنهـا الميـلاد والميعـاد والرضـوانُ

تلـك الطيـوب تباركـت أنسـامها الـتين والزيتـون والرمـانُ

تشـدو الريـاض لفلـها وفلاتهـا شـدو المحـب بهـزه التحنـانُ

ولكـم هفـا للغــوطتين محلــق وكــم ارتــوى بــالربوة الظمــآنُ
نســي المحــب شــغافه بظلالهــا حتــى غــزاه الــورد والريحــانُ
انظــر إلى بــردى يرقــرق عذبــه بــالخير يطفــح والــرؤى فتــانُ
والمرجــة الغــراء لــو شــاهدتها بالغــار ترفــل .. بالســنا تــزدانُ
والجــامع الأمــوي ينثــر عطــره التوحيــد والتســبيح والإيمــانُ
والقلعــة الشــماء عنــد ســوارها أفــق تجــول بســاحه الركبــانُ
فيهــا صــلاح الــدين يشــرع سـيفه قــل للفرنجــة: قــد أتــى الفرســانُ
مــن قاسـيون يـرف سـرب حمـائم فتهــيم في تلــك الربــا الألحــانُ
اللّه يــا شــام المحبــة والهــوى قلــبي بحبــك دائمــا ولهــانُ
إن كنـت عاصـمة الفـؤاد فـأقبلي كــالحلم ترعــى طيفــه الأجفــانُ
أو كنـت عاصـمة الصبابة فـاقبلي قلبــا بــراه الشــوق والحرمــانُ
إنــي عشــقتك يــا بقايــا أعظمــي كــالبحر تعشــق موجــه الشــطآنُ
أنــت المنــارة والكرامــة والنــدى فيــك اهتــدى التــاريخ والانســانُ
أنـت السـلام وأنـت سندسـة المـدى كيــف المعــز بناظريــك يهــانُ ؟!
إن غامــت الرؤيــا فأنــت يقيننــا أو ضــاقت الــدنيا فأنــت مكــانُ
هــذا الهـوى الشـامي يبحـر في دمـي مــذ أشــرقت بضــيائها الأكــوانُ
إن فــاح عطــر فالشــآم عــبيره أو عـــزّ أمـــن فالشـــآم أمـــانُ

والموتُ أخضرٌ



مدي الدين محمد

قالَ المسيحُ:
أنا على هذا الفضاءِ
رسولُ ربّي
والسّماءُ تُهذّبُ الأبوابَ أكثرْ
الشّمسُ تبني بيتها
بينَ الغيومْ
والدّفءُ يحرسُ يومهُ
والقيظُ في إسرائهِ
ما زالَ يخسرْ
بالأمسِ ناديتُ الحمامْ
أهديتهُ عنقودَ نخلٍ
كي يفيءَ الظّلُّ
عمراً في الجنوبْ
يا أيّها المسكونُ في قلقي
تمهّلْ
ساعتي عجلتها
كي لا تدورَ الأرضُ حيرى
في الدّروب
في شهرِ كانون الأخير
ليلُ أعوامي يسير
هذا زمانٌ شائكٌ
في وصلهِ ضاقَ المسيرْ
يا ربُّ هذا محرمي
تشتاقني الأعيادُ
والأيّامُ حبلى بالذّبيحْ
لن يستريحَ العمرُ برّاً
والسّرى فيهِ بليلٍ
منذُ دهرٍ بعتُ خبزي
واشتهيتُ رداءَ
هاتيكَ الحقولْ
قد أشتري هذا الجديد لكم،
هو صنعُ كفّي
جاعَتِ الأيدي وقد أطعمتُها
ونسيتُ وقتاً في الثّواني

إذ تؤوبْ
إنَ الحياةُ ضحيّة
أوجاعها تمحو الذّنوبْ
هل من زمانٍ
قد يجيءُ مجدّداً
نسل المشاعر
أم في خيالِ الأمسِ
دمعةٌ واقفٍ
يشكو بكاءَ الجيل
من ويلِ الحروبْ
هذا اجتهادي
إنْ تعافت أحرفي
بين الوصايا رائيةٌ
الدّربُ عادَ الآن أحمرُ
يشتهي رمّانه
طيفُ المحاورْ
هذي العواصف
من ضبابٍ حالك
أخشى زماناً
قدْ بكتهُ الأمّهات
على ذراعِ الخيطِ
والأصواتُ عندَ البابِ
تعلو لن نهاجرْ
يا أيّها العمرُ القصير

كفاكَ تمضي حاملاً
همَّ الحياةِ الثّانية
العدلُ ينسى أفقهُ
تحت المظالمْ
لا.. لا تسرْ نحوَ المعاصي
قاضياً.. أو حاكماً
في رعشةِ الإبهام
تحكي عن رفاهِ الحظّ
يرمي رجلهُ
بين المقابرْ
فأنا مسيحُ اللّه
أحيا قارئاً دنيا
تُضيءُ حياةَ أهلي
في البشائرْ
قد بعتُ خبزي
وارتديتُ الحبَّ
ثوباً دافئاً
وإلى ديارِ اللّهِ أمضي
سامعاً همسَ الجداولْ
لا تعتبوا
ودّعتُ أمّي باكراً
والموتُ أخضرُ
والسّماءُ تظلّلُ
الأبوابَ أكثرْ..



كريفونة الغياب (1)

لينابيع روح الشاعر فايز العراقي

"ناهض حسن" التي فاضت على صدر حلب

بديع صقور

يموت الغريب وفي قلبه زهرة

يهطل الصبح رذاذاً من حنين

لحظة اللقيا قد أزفتْ

تحنُّ إلى مراكب دجلة

تحنُّ إلى شمسٍ على جنح طيرٍ في الكاظمية[2]

الينابيع جدولٌ للشوق

والروحُ جسرٌ للعبور

***

حننتَ إلى بيتك في البعيد

فعبرتَ نهرَ موتك..

عبرتَ دجلة

قصدتَ الشام

وكان السبيل إلى حلب

***

وجعٌ في الغياب

تحنُّ إلى مطرٍ في المغيب

يهطلُ الشوق ينبوع وداع

رأسُ الحسين يحنُّ لغيمةٍ

و"يا أخيةُ لو ترك القطا لنام[3]"

***

مطرٌ في الغياب

أهلي وأهلك يقتلون في البعيد

يقتفي النهرُ خطانا

والمنافي شجرٌ من سراب..

(1) من أعمال الشاعر فايز العراقي ناهض حسن.

(2) الكاظمية مسقط رأس الشاعر ناهض حسن.

(3) حين حاولت زينب أخت الحسين أن تثنيه عن القتال ردد هذا القول.

"يا حساني"!!
تموتُ الرياحين
وتذوي الذكريات..
تموتُ المواعيد
ويبتعدُ الصباح..
الشام جرحٌ
والهوى بغداد
***
"يا حساني"
ويبتعد المطر..
أحنُّ للشمس
للهو على صدر دجلة
لفيء النخيل
للحكايات.. الضفاف
ولبيت أهلي في البعيد
"يا حساني"
الحرب تجري كنهر!!
وانقطع الوريد..
"بغداد تكفي"!!
بغداد قبرٌ في الهواء
العائدون من يأسهم..
فرادى يموتون..
جماعات!!

وتبتعد الضفاف
ولا من يعيد شمس الغائبين
***
مطرٌ في الرحيل
وجعٌ باذخٌ..
الحرب تجري كنهر إلى بيت السنونو
وتنأى المسافات
يدبُّ اليباس بأرواحنا
أهلي وأهلك يقتلون
في القريب
وفي البعيد..
ودونك الدربُ إلى حلب.
***
مطرٌ في البعيد
مطرٌ لا ينتظر
"على قلق"
رواحلُ بغداد تجري
تخبو نارها..
يغيب الشاهد الماء
تهدم فينا المواعيد
"بغداد تكفي" و"قصدنا حلب"
الوعد مرّ
والريح لا تنتظر
***

مطرٌ في الإياب
ويشيخ الحنين
يشيخ المطر..
يشيخ الغروب كامرأةٍ
يشيخ القطا..
حزيناً تموت على ثغر "السبيل"[1]
و"الكاظمية" تبتعد..
هي نسمة حرّى
وقبر في الغياب..
بغداد تنام كزهرة
درب الوداع مقطع
تكسرت المزاهر
وتقصّفت أغصان "الينابيع"
وكلُّ الذي انتظرناه سفّته الحروب
كلُّ الذي جنيناه بقية من عظات
الأنبياء الغابرين.
نحن الخارجون إلى حلب
نحن العائدون إلى حلب
نحن الظامئون إلى حفنة من رجوع
لبيت هدّمته حروبُ أمريكا

مطرٌ في البعيد
مطرٌ في الغياب
مطرٌ يغسل وجه المطر..
مطر!!
ويذوي الحنين..
يكتفي دجلة بالرحيل
يكتفي الراحلون بالغياب
تكتفي بغداد بالشمس
وتكتفي الشام بالأبد
ومثلما تكتفي الطيور
بالقليل من الغروب..
وبالقليل من الشمس
يكتفي قبرك "ناهض حسن"
بهمسة من حنين
وبزهرة من وداع

***

(1) السبيل: أحد أحياء مدينة حلب.

رسالة إلى الأمّ والأنثى



إياد خزعل

حسبي رضاكِ فهذا الدّهرُ ينقلبُ فسامحيني ليَفْنَى اللّومُ والعتبُ

يا نجمةً سطَعتْ في كلّ ناحيةٍ فغارتِ الأرضُ منها، وانثنَتْ شُهُبُ

آذارُ مطلَعُها خصباً وعاطفةً تُعطي وتنسى. فما أبهى الّذي تهَبُ!

لا جنّةٌ ملكَتْ أسرارَ طينتِها فتَحْتَ أقدامِها قد قُدّسَت تُربُ

هي الطبيعةُ لا تُخْفي سَرائرَها أو لجّةُ البحرِ حينَ البحرُ يضطربُ

وهْيَ السماحةُ حينَ الكلُّ يظلِمُها فالصبرُ في شرعِها أمٌّ لها وأبُ

أفديكِ أمّاً تعالَتْ عن مصائبِها فاضَتْ عطاءً وفي ألحاظِها التّعبُ

وآثَرتْ غيرَها كالسّحبِ ماطرةً وفجّرَت قلبَها بالحبِّ ينسكبُ

يا مريمَ الطّهرِ يا روحاً مُرفرِفَةً حولَ السّريرِ ونارُ القلبِ تلتهبُ

ردّي الطفولةَ قد ضاعَتْ طفولتُنا ودنّسَ الحقدُ هذي الأرضَ والكذبُ

رقّي الرغيفَ، وجودي من سنا دررٍ على الزّمانِ لطُهرِ الأمّ تنتسِبُ

لا تتركينا وموجُ الشرّ يدفعُنا إلى الفناءِ، فقد غاصَتْ بنا الرُّكَبُ

فنحنُ نَظْمَا إذا لم تسقِنا امرأةٌ من الحنانِ، ونبقى العمرَ نرتقِبُ

في ظُلمةِ الفكرِ نالَتْ منكِ ألسنةٌ تقولُ: إنْ راوغَتْ أنثى فلا عجَبُ

وينسبونَ إلى الأفعى خصائصَها ويشتهونَ رضاها إنْ بدا الغَضَبُ

وكـــمْ يثـــورونَ إن باحَـــتْ بعاطفـــةٍ كأنّهـــا حَجَـــرٌ أو قلبُهـــا حطـــبُ
ويخضـــعونَ لترضـــى أيُّ غانيـــةٍ تصـــدُّ عـــنهم، ويُغـــريهِمْ بهـــا الغَلَـــبُ
هُـــمُ الأفاضـــلُ لا عيـــبٌ يدنّسُـــهُم يبنـــونَ ســـجناً لهـــا، والكـــلُّ يغتصِـــبُ
مَـــن ذا يصـــدّقُ أنّ اللـــصّ قـــدوتُنا حتّـــى تطـــولَ لـــهُ في مجلـــسٍ خُطَـــبُ
ينهـــى ويـــأمرُ لا يخشـــى مخالفـــةً وهْـــوَ السّـــفيهُ مـــن القـــومِ الألى ذَئِبـــوا
لـــو تعلمـــينَ الّـــذي تخفـــي ســـرائرُهُم لكنـــتِ أوّلَ مَـــن يـــأبى وينقلِـــبُ
ثـــوري علـــيهم، وفكّـــي القيـــدَ في ثقـــةٍ ففـــي قيـــودِهمِ الإذلالُ والعَطَـــبُ
ومزّقـــي الـــذلَّ لا ترجـــي العُـــلا أبـــداً إذا خضَـــعْتِ وكنـــتِ كالّـــذي حَسِـــبُوا
فالمجدليّـــةُ تاهَـــتْ حـــينَ لامسَـــها كـــفُّ المسيحِ، ولم تأبَـــهْ بمَـــن غضـــبُوا
مـــا همَّهـــا لغَـــطٌ يهـــذي بسُـــمعتِها ولا كـــلامٌ عليهـــا كلُّـــهُ كـــذِبُ
فـــالطّهرُ في الـــرّوحِ لا في الجســـمِ موطنُـــهُ وكـــلُّ أنثـــى لهـــا في روحِهـــا أَرَبُ
مَـــن قـــالَ: إنّـــا إذا رمْنـــا الســـلامَ لهـــا فحقُّهـــا عنـــدَنا تُخفـــى وتَحْتَجِـــبُ
أنـــا ابـــنُ فكـــرٍ رأى الإنســـانَ مُنعتِقـــاً مـــنَ التقاليـــدِ لا يرضـــى بمـــا رغبُـــوا
فمـــا التقاليـــدُ إلاّ ظُلمـــةٌ حلكَـــتْ علـــى العقـــولِ، ومـــرّت دونَهـــا الحِقَـــبُ
آليـــتُ أحكـــمُ في نفســـي علـــى امـــرأةٍ عانَـــتْ مـــن الغـــدرِ أو أَصْـمَتْ بهـــا النّـــوَبُ
أو غرّهـــا رجـــلٌ بالحـــبِّ يجـــذبُها فنـــالَ منهـــا، وولّـــى وهْـــيَ تنتحـــبُ
أو غرّهـــا العصـــرُ أن تحظَـــى بمـــا رغِبَـــتْ وخانَهـــا الفقـــرُ لمّـــا لـــوّحَ الـــذّهبُ
فـــنحنُ في زمـــنٍ عـــزَّ النقـــاءُ بـــهِ فكيـــفَ نرجـــو النّقـــا والعصـــرُ يصطخِـــبُ
فـــالحرُّ يُؤْسَـــرُ في ذاتٍ مُعَذَّبـــةٍ والبـــومُ يســـرَحُ في آفاقِـــهِ طَـــرِبُ
أنـــا مـــن العشـــقِ خمـــرُ الحـــبِّ يســـكرُني لكـــنَّ قلـــبي نقـــيٌّ لـــيسَ ينشـــعبُ
آمنـــتُ بالحـــبِّ والإنســـانِ معتقِـــداً أنّ الحيـــاةَ لمَـــنْ في روحِـــه الطَّـــرَبُ
أنـــا اليتـــيمُ فـــأمّي كـــلُّ امـــرأةٍ هـــزّتْ جـــذوعاً لكـــي تسّـــاقطَ الرّطَـــبُ



ودمشقُ تاريخٌ يفيضُ ..

وليد حسين

قدرُ الوجودِ بأن تكونَ دمائي ... مصطفةً مع هامشِ استجداء

فاغرب بوجهك إن بدوتَ مغايراً ... تستعظمُ الأنسابَ في الدُخَلاء

مهما بُليتَ .. فلم تَجِد مُتحدّياً ... مستغنياً عن سائر الأرجاءِ

غيرَ الذي أرسى قواعدَ وقفةٍ ... هو ضيغمٌ من دوحةٍ علياء

رجلٌ تمدُّ له المجرّةُ وجهَها ... لينيرَ ما اعتلتْ من الحَصبَاء

نبعاً تحدّرَ من أبي الشهداءِ ... لأرومةٍ حُبلى بكلِّ سَناءِ

ولقد تفرّسَ في مخاتل أمّةٍ ... فأبانَ عن صدقٍ عميقِ بلاءِ

ويزيحَ عن هاماتها إن أوشكتْ ... عينٌ لترفلَ أعينَ العملاء

ويهدُّ أدنى الأرضِ دون صواعقٍ ... لتخرّ بين يديهِ مثلَ إماءِ

هو سابرُ الأغوارِ قد أكدى العدا ... بمقاتلِ مفتونةِ الأبناءِ

بطلٌ تدرّعَ بالمنون وما اختفى ... يوم الوغى عن حومةِ الأعداء

أنّى يكون السيلُ .. خلف تدافعٍ ... وتهافتٍ يجري على استحياء

يمتازُ مذ أرخى الهزيعُ فلولَهُ ... أن يستريحَ بمعقلِ النُجَباء

وغدا يسيلَ الماءُ إن شَحَّ السقا ولنا يجودَ بأعذب الأنداء
حتّى أتى تلك النواحي .. وانبرى للطامعين وثلّةِ الغَوغاءِ
الحاقدين وإن تعدّدَ مكرُهُم والناعقين بليلةٍ دَهماء
المسكين عن الضعيف قيامةً الباسطين يداً بذلٍّ دهاءِ
إنّي نذرتُ العمر دون هوادةٍ مستكفياً بمساحةٍ شعواءِ
أصحو على وقع يهزّ مروءتي كيف ارتضينا ..!! محنةَ الإقصاء
ودمشقُ مازالت تعاني من عقوق الأهلِ في نزفٍ يهزّ سمائي
ما أوصدت باباً وإن جفَّ الندى فهي الملاذُ وقلعة الشرفاءِ
ودمشقُ تاريخٌ يفيضُ كرامةً ما أسرجت خيلاً مع العملاءِ
وحنينُ ماضٍ يستعيدُ ملامحاً دونَ انكسارٍ في رمي السفهاءِ
وجعُ القوافي أن تجرّ مواجعاً ومواقفاً مبتورةَ الأعضاء
كيف اقتطعنا حصّةً من بابٍ توما ياإلهي .. تلك رمزُ إباء
تشكو الجحودَ ..لها مواقدُ جمّةٍ كانت مهيأةً لفصلِ شتاء
ونشحَّ عنها .. وهي فيضُ مروءةٍ يغتالها حقدٌ بطولِ دهاء
ويدٍ تعالت في خضمِّ شرودِها مقطوعةً عنّا بحسن ثناءِ
لكنّها تمضي بغير قرابةٍ وغيابُها أزرى بكلّ خواء
فإذا تمادى البوحُ فيما أضمرت تشتدّ باذلةً دمَ الخُلَصاء
وتلوكُ جمرَ (اللاءِ)في أحشائها معطوبةً تمشي بلا أحشاء
وتشابكت حممُ المنونِ وأعلنت عن فرقة البلهاء والسعداء

وتحصّـــنوا بـــالأجنبي وأوغلـــوا لؤمـــاً وتلـــك ســـجيّةُ الضـــعفاء

مـــا زلـــت أسمـــع في نـــواحِ عـــدّةٍ نبحـــاً يشـــيدُ بموســـم النبحـــاء

لمّـــا أفـــاقوا مـــن صـــحارى غـــيِّهم يتنـــازعون بـــأعينِ الغربـــاءِ

حتى أزحتُ عن الطريق مكيدةً والكـونُ يسـترعي فـمَ الشـعراء

الواقفـــون ومـــا تـــوانى بأســـهُم يسترشـــدون الحســـمَ دونَ دعـــاءِ

العـــارفون وإن تجلّـــى وعـــيهم بالحادثـــات وذاك خـــيرُ عـــزاءِ

"وجهـــا لوجـــهٍ يادمشـــق" أهـــاجني شـــوقُ الصـــبا لـــيلَمَّ بعـــضَ عنـــاء

وأكادُ أغبطُ منذ وصلِك عاشقاً يهـبُ المدامـةَ مـن يـدِ الحسـناء

ولعلّـــني أمهلـــتُ نفســـي ســـاعةً مســـتغرقاً أســـلو بطـــولِ وفـــائي

وأفـوز بالرؤيـا ومـا ضـاق الفضـا من بعد ذكرِك يستحلُّ رجائي

والآن أحســـبُ أنّـــني متشـــابكٌ أُلقـــى إلـــيَّ الســـمعَ منـــذ نـــداءِ

متصـــدّراً للحـــبِّ أبـــدو مورقـــاً ومشـــاعري تنـــدى بوقـــتِ جفـــاءِ

طفلة تصنع نشيد مدينة حالمة

خلف عامر

دمشق قصيدة الحياة وفاتحة العشق.
تعرية ضمائر تخلّت عن صانعات الحياة
بوح المرايا للوجوه.

صدر عن اتحاد الكتاب العرب في الجمهورية العربية السورية، ديوان الشاعرة أميمة إبراهيم الموسوم بـ: "طفلة ومدينة ونشيد"، لعام 2020من القطع المتوسط ويقع في 114 صفحة، وضم الديوان النصوص الآتية:

(من مقام البوح/ طفلة ومدينة ونشيد/ ذرة من بلد /أبجدية الصحو/ وسن/ صوت وصداه/ رفرفات إغواء/ خوف الحروف/ ثورة الأرض/ آن تزهر الكمنجات/ ضياع/ نخب خلاصك/ أوجاع/ قربان حبّ/ حيرة/ كن كما شاء الهوى/ يورق الصمت بالكلام/ في دمشق/ ومضات/وصايا/ زاجل الكلام/ كوكب العطاء/ يقين/ حكايات حب وشوق/ أنت وأنا والنداء/ أناشيد/ شعاع الضوء/ قهر/ حبر الغياب/ كحل القصيدة/ شموع لفجر باذخ/ مشمش الغواية/ في دار الرحمة/ نداء الحياة/ لي ما ليس لظلّي/ صيف حبّ...شتاءُ لهفة/ خذ معولك واتبعني.)

عمق رؤية:

في أغلب نصوصها وظفت " إبراهيم "التضمين والموروث الشعبي لإيصال صوتها بالشكل الذي تريده ووفقت في استخدامه الذي دل على عمق رؤيتها، ومعرفة كيفية توظيفه في المكان الصحيح، لتؤكد صوابية رؤيتها:

عُلّقَ على خشبة - بانتظارِ قيامتِه / تُشعلُ بخورَ/ في جيبِ يهوذا

/ بابا نويل/ ودربٌ لديكِ الجنِّ / تعاويذَ ورقىً / حجاباتٌ

لجلبِ الغائبِ/ نيرون / يَمّمتُ قِبلَتَكَ / فرعونَ / وهيرودُسَ / الفزّاعات / الرّقيبَ / دمشقَ القديمة / عشتار / طائر لئيماً – الشؤم / الشيطان ثالثهما / قصر الساحرة / طاقية الإخفاء / البساط السحري / طواحين الهواء / لا حصى تطبخُها الأمُّ / والصّبْيَةُ مازالوا في انتظارٍ / .

فاتحة الديوان

استخدم الشعراء الرمز منذ القدم للتعبير عما يجول في دواخلهم من هموم ومنغصات للهروب من سلطة الرقيب، ومن هذا المنطلق استدعت "إبراهيم" رمزيتها وهويتها – دمشق – لتعلن على الملأ عشقها لهذه المدينة، مدينة الياسمين، كدلالة على مكانة هذه المدينة في نفسها، وكأنها تقول: أنا دمشق، ودمشق أنا.

وهنا حاصرها تساؤل موجع فلجأت إلى أنسنة المدينة لتناجيها مستفسرة كيف تهتدي إليها الروح وهي محاصرة بـ: الدمع/ الصمت/ الوجع/.

(وأنا حينَ أشرقُ بالدّمعِ

وأضجُّ بالصّمتِ

هل تعلمينَ يا دمشقُ

ما في الرّوحِ

من وجعٍ

وكيفَ إلى دروبكِ القديمةِ

أهتدي؟)

فاجعة الضياع

راودها تساؤل موجع سببه الاغتراب الذاتي، وإخفاء رماد المرايا لها/ له / لهم.

رسم النص صورة زمن ارتدى ثوب التبدّل المخيف المقلق بتسارعه، تخطّى حدود المتوقع بكثير، وتجلّى بضياع البوصلة، والبحث المتواصل في بيدر مواجع، مكان سرابي الملامح، لم تعثر عنها/ عنه/ عنهم:

(كان...كنت... كانوا

كأنَّ الزّمانَ أضاعَ بوصلتَهُ

ومضى يفتشُ عن سرابِهِ."

*

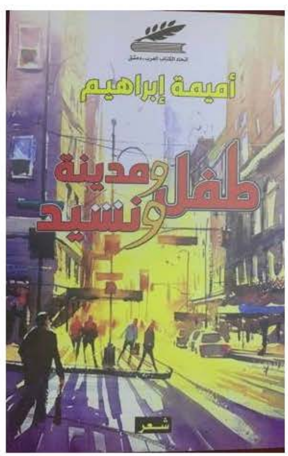
"كانَ... كنتُ...كانوا

كأنَّ الزّمانَ أفلتَ آهاتِهِ

فتُهنَا وتاهوا.)

نشيد طفلة

ولأن النهر ماء تشكّلت منه الحياة، سارت معه المرأة، الطفلة، لترسم أحلامها عبر زوارق من ورق، إما أن تنجح أو تغرق، دون أن تخبر أحداً يحدوها الأمل والإصرار على صنع نشيد أنشادها دون خوف لأنها المستقبل، غير آبهة بالمخاطر، ناشدة ولادة جديدة وفق رؤاها.



"طفلةٌ أنا

والنّهرُ يسيرُ

يَحْمِلُني زوارقَ من ورقٍ

ويسيرُ

وأنا لم أُخبرْ والدي

أنّي سأتبعُهُ

ولا أخبرتُ مواكبَ الغيمِ

أينَ حطّتْ أدمُعي."

*

"حُبلى أنا

والمخاضُ عسيرٌ

غيرَ أنّي

سألدُ

وأقطعُ وحدي حبليَ السُّرّيَّ

فتُبعَثُ الحكايةُ

في هيئةِ طفلٍ

يشدُّ زنادَ الكلمةِ

ويتلو نشيدَ الأناشيدِ."

تحوّلات

رصدت "ابراهيم" حالات ذاتية وجمعية تجلّت بتوالد القهر في المكان، حصار لسؤال استعصى جوابه الخروج من الحلق، لعلّ الخوف جفّف كلّ شيء حتى ما تبقّى من مناهل الحلم، وساهم إلى حدٍ كبير في شلّ الحبال الصوتية، ولم يعد يقوى الوهن فيها على استصدار بقايا صوت.



(غريبَيْنِ صارا

يقول: "صباحُكِ".

تقولُ: "صباحُكَ".

أَتَوَقَّفَ سيلُ القصيدةِ

وابتلعَ الحوتُ الحكايةَ!؟

أم جَفَّ نبعٌ

وتساقطَ الورقُ!؟

غرباءَ صرنا يا بلدُ

غرباءَ

غرباءَ.)

وفي نص "أوجاع" تبقى في السياق نفسه إذ ترصد ملامح العجز والخراب والتآمر الخفي الذي حفّ بالمكان:

(مشلولةٌ كلماتُنا

وخرابُ الرّوحِ كبيرٌ

والوطنُ عاجزٌ

كيفَ يسيرُ؟!)

بوابة الحكايا

النص هو صوت منتجه، وكأن الشاعرة "إبراهيم" تؤكد أن للباب لغة تعرفها اليد آن تعزف عليه، وتنقل للحواس أصوات فرحه بالقادم، توقّع مفاصله لحركة أصوات الداخلين. وهو بوابة البصر والمخيال في الحلم واليقظة للعبور نحو تدوين تفاصيل حكايات أزلية لا تنتهي بحلوها ومرها، بفرحها وحزنها. وكم خُزّنتْ خلفه حكايات ولهفات سردتها العيون تناوبت ما بين آهة كسيرة تغصّ بالحسرات، ودمعة

تنتظر كي تهطل بفرح على صدر غائب آن لقاء، حيث رصد نصّ "الباب" حالة خاصة؛ لكني أراها حالة عامة بامتياز:

(خلفَ الباب الموصَدِ

آذانٌ وعيونٌ ابتساماتٌ

شهقاتٌ و دموعٌ.)

وبحياء قال النص:

(و ربّما حبٌ أو بعضُ حبٍّ

أو التماسُ شهوةٍ على سريرِ الكلام.)

تردّد وهواجس

دونت ابراهيم في نص "مشمش الغواية"، ما بداخلها، وكأنها تسرد بالإنابة عن دواخل الكثير من الناس.

كرّرت "لو"4 مرات بعدد جهات الكون، وبوجع كبير جداً تصرخ في ذاتها الأخرى، إذ تستنكر فيه الجبن، والتردد والخرس، والوقوف موقف العاجز في وجه ولادة القصيدة:

(لو كنت

لو كنتَ تمتلكُ الجرأةَ قليلاً

لفتحتَ مغاليقَ قلبِكَ

وسفحتَ كلَّ مدادِكَ

على بياضِ القصيدةِ.)

وفي الـ: "لو" الثانية، وظفت حالات من الموروث الحكائي في نصها كـ: " - قصر الساحرة – طاقية الإخفاء – البساط السحري - " لسرد عوالمها الداخلية، ولتبث في روحه الجرأة والإقدام، وكأني بها تمنحه مفاتيح الدروب إلى ذاتها، أرادت أن يحطم المرايا، مرايا صمته ليصنع الحياة .

(لو كنتَ

تمتلكُ مفاتيحَ قصرِ السّاحرةِ

لدخلتَ بلا طاقيةِ الإخفاءِ

أو بساطكَ السّحريَّ

وحطّمتَ المرايا.)

وفي الــ" لـو" الثالثة استمرت في استدعاء المـوروث "الدونكيشـوتي" – طـواحين الهواء.

مفتاح الدهشة:

جميل أن تسترجع حروفها التي تشي بالحنين لمحطات الزاجل حين كان للوّن بهاء وحياء:

(الورق المتناثر على أرصفة الخريف

يعلن ثورتَه على الغياب.)

صورةٌ بصريةٌ ناطقةٌ بالدهشةِ، عمدت من خلالها إلى

أنسنة الأوراقِ وكأنها تصوّر احتجاجها على الغيابِ.

وكأني بها تريد التوكيد أن البشرَ أوراقٌ في شجرةِ الحياةِ تتساقطُ في وقتها المحدّدِ لها،

أقف هنا أمام نص بسيط في كلماته، كبير في مآلاته، إشكالي في تكوينه، أخذ صفتي المفرد والجمع في آن معاً، لينطق بصوت الجموع التائهة المقهورة، بدلالة التهجير القسري للصدى عن الصوت، وهنا قراءة متفرّدة وواعية لما يجري لصوت الإنسان في منطقة الصراعات على هذه البسيطة، وإشارةٌ خفيةٌ لبقاء الإنسانِ في هذه الدنيا.

موقف:

وفي نص "صوت وصداه" ردني صوت النص إلى "معجم المعاني الجامع، حيث ورد فيه: أن صوّت الشّخصُ وغيرُه:

صات، صاح بصوت حادّ، أحدث صَوْتاً قوياً، وهنا كان الصوت أكبر من احتمال الناطق بالنيابة عن الجموع الحالمة التي تئن في ذات المكان، والصوت مصدره ناتج إما عن ضغط حنين، أو وجع كبير، وهنا يتوجّب "دراسة الصّوت من حيث حدوثه وانتقاله وانعكاسه وانكساره وتداخله وقياسه".

(لا زالَ الصّدى يُلاحقُني

يغنّي أغنيتي.

أقولُ: "آآآه".

يردّدُ آهتي.

أهربُ، أضيعُ في متاهةٍ

يُلاحقُني

يصادرُ صوتي.

أقول: "ابتعدْ

اتركْ لي صوتي وأغنيتي

وغَادِرْ".)

لم يخرج صوت النص هنا من فراغ، بل من وجع ضياع لم يحتمله الصوت لحظة تغيّر الصدى، ليتحوّل الآدمي لكتلة ملتهبة من القهر.

وصوّر النص اغتراب الروح، إذ لم يساوم الصوت، ولم يبع صوته للصدى، للوهم. وهنا موقف يدل على ارتباط وثيق للشاعرة بالمكان.

(بكم تبيعُني صوتي وتتركُهُ؟

أُقايضُكَ عليه!

خذْ ما شئتَ".)

تعرية:

هنا أخذت إبراهيم على عاتقها دور المثقف الحقيقي، في تسليط الضوء على حالة إنسانية تجلى ذلك في العتبة الأولى – العنوان - دلالة مكانية – دار الرحمة - دار مرئية تشغل حيزاً في المكان، و"الرحمة" لامرئية أي حالة حسيّة، و"الرحمة في بني آدم رقة القلب وعطفه".

استطاعت "إبراهيم" من خلال تطويعها للغة، أن تجعل النص ينطلق من حالة توكيد جميلة، توكيد على عظمة النساء ودورهن في صنع الحياة واستمرارها، وإكبارهن لدرجة التقديس إذ قالت:

(يستحمُّ الضياءُ بهن

يتدفّقُ الكوثرُ من ثغورهنَّ).

ونقلت القارئ من حيث لا يدري إلى قراءة احتياج نزيلات دار الرحمة، لرؤية عيني طفل كي يردّهن إلى زمن الخصب الحياتي، زمن الولادة، زمن تكوين الحلم المنتظر.

صوّرت لنا كيف يتدفّق النبض من العين في الرؤية الأولى للوليد، وكيف تلوّن الضحكة الوجه.

باتت النزيلات بانكساراتهن يستجدين بقايا دفء، وفيض حنان في زمن عسكرة الزمهرير في الروح.

نص واقعي لا متخيّل نطق بوجع خاص وعام في آن واحد.

نص كمقطوعة موسيقية أو لوحة تشكيلية، عابر للمكان لأنه يلامس الغالبية ولا يحتاج لترجمان.

وصور النص حاجتهن لضحكة تسهم في تناسي وجعٍ قد يصل أحياناً حد النزف.

(ينتظرنَ برق الفرح في عيني طفلٍ

كي ينسكبَ الحبُّ دفوقاً من وردِ الخدودِ).

تبقى الشاعرة في مضمار التوكيد :

(في الدار– أمّي وأمّكَ وأمّها

والجدّاتُ المعنّاتُ في الحياةِ)

ربما تعمّدت الشاعرة الصفع الموجع بشكل خفي لوجوه تنكّرت لصانعات الحياة، لأمهات مرضن كي نشفى، جعن كي نشبع، بردن كي ندفأ، تعبن كي نرتاح، وهنا سارت القصيدة طريق المنهج الاجتماعي ، في رصد ظواهر حياتية مهمة تحصل في كل زمان ومكان، وصوّرت التناقض، والزيف في الوجوه اللا آدمية، وهذا هو دور الأدب الحقيقي في مكاشفة الواقع وتعريته.

يقول:" أنطونيو غرامشي:

(المثقف الذي لا يتحسّس آلام شعبه لا يستحق لقب المثقف).

تعود لتصور لنا مشاهداتها لعيون نزيلات الدار، وتوقهن لزغاريد الفرح، ليطردن ما تراكم بقلوبهن من مرارات، وهن يعانين من موت سريري في ذواتهن يخفينه عن الزوار، وكيف يوهمن حالهن بفتح قلوبهن المتعبة للحياة.

فالشاعرة هنا سحبت القارئ إلى حكاية وجع متوالية ومستدامة مادام الطمع والتنكّر في الذات الإنسانية:

(التوّاقاتُ إلى زغاريدِ الفرحِ

لا ينتظرنَ الموتَ

بل بشغفِ عاشقٍ

يفتحنَ القلوبَ للحياةِ).

كتب دمع الشاعرة النص قبل وداع الدار ونزيلاته... سلاماً لهن، وأجزم أن النص كتبها، ولم تكتبه، كيف لا وهي أنثى، وقد تخيلت ذاتها في الموقف نفسه.

من مقل النزيلات ولِدَ هذا النص الإنساني:

(سلاماً أيّتها السّيدات

البهيّات

العاشقاتُ للفرحِ

سلاماً للحياة تخضرُّ في المُقلِ).

غربة الرغيف:

في نص "قهر" جعلت الرغيف يركض في الطرقات، لا البشر، لأنه شعر بغربته وضياعه، وخجله من صوت طفل راوده حلمه على لقمة منه ولم ينله حتى في حلمه، سبقه إليه من فقد إنسانيته ليتاجر بها على حساب دمعته.

(رغيفُ الخبزِ

جائعاً في الطّرقاتِ

يركضُ

عارياً من دفئِهِ

ضيّعَ مذاقَهُ

وتاه).

وفي نص "نداء الحياة" تبقى في دائرة - الرغيف – نفسها خبز الحياة، مع عمق ما تضمّنه من دلالة مكانية وصوتية، ناب صوت الشاعرة المحتد بالاستنكار عن المعوزين المتعبين، ولعنت من قام بفعل قذر بكل ما تحمله الكلمة من معنى، آن أحرق سنابل الحياة، يحتمل النص حالة خاصة وعامة في آن معاً، من خلال تداخل الأمكنة" قمح الجزيرة/ حكايا العاصي/ - أوتادُ خيمتِنا – الصحراء". شمل أماكن متعددة.

(لم يحرقوا قمحَ الجزيرةِ وحدَها

بل بعثروا في الأمداءِ كلَّ سنابلي

جفّتْ منابعُ عاصي الحكايا

وتشقّقَ حقلُ الأغاني

وطارتْ أوتادُ خيمتِنا.)

اختناق الرؤية

وفي نص "كوكبُ العطاءِ" تدون الشاعرة فصلاً من فصول الوجع المتراكم، والانتظار المُر لأمٍ زرعت عينها ونبضها على الباب، علّ الدرب يحمل لها وقع جنين روحها، وتشفى، لكن الطير اللئيم حال دونها ودون تحقيق حلمها آن نقر رأسها في غفلة من الكل.

بفقدها فقدتْ شجرة الحياة نضارتها، رائحتها، طعم لهفتها، إضافة لفقد غصن روحها الغائب في جبّ حكاية لازال يلتهم ويلتهم ويلتهم.

الفقد خيّم بظلاله الموجعة على المكان، ولايزال يتنقل من بيت إلى بيت على امتداد الشوارع والأزقة الكئيبة التي فقدت ضحكاتهم.

(وكانت أمّي أجملَ الصبايا
تحملُ جِرارَ الحياة
وتمضي
*
غير أنّ طائراً لئيماً
نقرَ رأسَها
في غفلةٍ
ومضى.
*
كانت أمّي تنسى شيخوختَها
آلامَها
أوجاعَها الرّهيبةَ
وتركنُ إلى صمتِها
تنتظرُ ابنَها الذي غابَ
وما ودّعَها.
*
أمّي كوكبٌ في العلياءِ
وأخي نجمٌ يبحثُ عن مدارِهِ
وربّما عن أم
ما ودّعها
وعن أرواحِ مازالت في انتظارِ
عودتِهِ.)



قراءة في كتاب

"فصول في علم الاقتصاد الأدبي" للمترجم والأديب السوري حنا عبّود

وجيه حسن

الكتاب من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب/ دمشق، العام 1997، في 143 صفحة، قسّم إلى عشرة فصول متبوعة بـ "المراجع" الأجنبيّة والعربيّة وهي مُتكثّرة..

قال الأديب الكاتب والمترجم المعروف "حنا عبّود": "كلّ ما فعلناه في هذا الحديث، أننا شرحنا للقارىء لغة كاساندرا، وكيف أنّها اللغة التي ترجمها ويترجمها الأدب في موقفه من التطوّرات الحياتية.. إنّ كاساندرا هي المؤلّفة الحقيقية لهذه الأحاديث، ومن المُعيب أنْ يدّعي المترجم تأليف ما تَرْجَمَ" (ص 13)..

وجاءت عنوانات فصول الكتاب على النحو الآتي:

1- كاسندرا بريام والأدب الحديث.

2 - مدخل إلى علم الاقتصاد الأدبي.

3 - موجز تاريخ الاقتصاد الأدبي.

4 - الاقتصاد الأدبي الحديث.

5- هذا المخلوق الجميل.

6 - القانون الأساسي للاقتصاد الأدبي.

7 - الناتج الوطني والاقتصاد الأدبي.

8 - المُنتِج الأدبي.

9- سيكوباتيا المُنتِج الأدبي.

10- السلعة الأدبيّة..

أرى إلى أنّ المترجم "عبّود" لم يقم بترجمة أحاديث "كاسندرا"، إلّا لاعتقاده الرّاسخ أنّ شيئاً في أيامنا الراهنة لم يتغيّر عن أيام "كاسندرا".. "هدفنا تحديث لغتها وليس تغييرها"!

يقول المترجم بالفصل الأول: (لأمرٍ ما صارت طروادة غنيّة.. حارَ "بريام" ملك طروادة أين يضع هذه الثروات الطائلة،

كانت "كاسندرا" بنت "بريام" تراقب ما يجري بعين نافذة ومتخوّفة.. كانت هذه العذراء فائقة الجمال تمتلك موهبة النّبوءة الصادقة، التي وهبها لها "أبولو"، عاشقها الولهان الذي رفضته رفضاً قاطعاً)..

فقد عرض عليها هذا الأخير أنواعاً شتّى من المسرّات والثروات والخيرات، لكنه أخطأ في شيء واحد هامّ، وهو أنّه منحها النّبوءة الصادقة، قبل أنْ ينال رضاها وموافقتها.. وحين حاورت نفسها، استلهمت قوّة النّبوءة، فوجدت يقيناً أنها إنْ وافقت عليه، فسوف تبدأ حياة مملوءة بالبؤس والشّقاء والأسى...

وبما أنّ العشيق المدنف، لا يستطيع استرداد ما وهبه للعذراء "كاسندرا"، على جاري عادة الآلهة، حينها لجأ إلى طريقة المواربة والحيلة، وهي أنه جعل الناس لا تُصغي لنبوءاتها الصادقة، ولا تلتفت إليها.. ومنذ ذلك الوقت، والناس لا يصدّقون النّبوءات الحقيقية لكاسندرا، على حين شَرَعُوا يتهافتون على نبوءات الدّجل والشّعوذة والمُخادَعة، بل ويؤمنون بها..

رأت "كاسندرا" ما رأت من أمر مملكة "طروادة"، وكيف اغتنى أهلها، ومن بعد هذا الغنى الفاحش، كيف فسدت علاقة الابن بأبيه، وعلاقة الزوج بزوجته، والأخت بأخيها، فعَرَفت من يومها أيّ كارثة سيجرّها "الاقتصاد السياسي" على مدينتها، "وتنبّأت أنّ الجرائم الخفيّة لا تُرتكب إلّا في القصور، مكان إدارة الاقتصاد السياسي، وليس في الأكواخ أو على مداخلها".. وقالت ذات يوم لأبيها "بريام":

- إنك ترفع للهزيمة راية، وتحفر للأحياء قبوراً.. الأسوار سوف تنهار.. أمّا "طروادة" فلن يبقى منها سوى اسمها، تلوكهُ الأجيال..

كانت "كاسندرا" في ريّق العمر، وزهرة الشباب، أي في السنّ التي تتفتّح فيها موهبة الشعر والأدب، فلم يصدّقها والدها "بريام"، بل لم يصدّقها أحد ممّن سمعها.. لقد نسي أبوها ومَنْ كان في حاشيته ومحيطه، أنه عندما يصبح الإنسان ثرياً، فإنّ أعداءه يزدادون، وتكثر جرائمهم.. مع قناعة المترجم "عبّود" أنّ ما كان ينتظر "كاسندرا" ينتظرنا أيضاً، وإليه سوف نُسَاق سَوْقاً.. مثلها تماماً..

وعندما رأت أخاها "بوليدورس" يخرج بأحمال الذّهب إلى "تراقيا"، قالت لأبيها "بريام":

- إنك يا أبي تُرسل قاتلَه معه..

قصدت بذلك المال والثروة.. ولو نظرنا اليوم في هذه النّبوءة وسواها، لبدا لنا أنّ "كاسندرا" كانت تقابل بين النشاط الروحي، والنشاط المادي، أي بين الاقتصاد الأدبي، والاقتصاد السياسي، فحيث يكون النشاط الأدبي، فسعادة وسلْم وطمأنينة وأمان ونقاوة قلب وراحة

بـال، وحيـث يكـون النشـاط السياسـي، فدمار وخراب ومآسٍ وجشع وطمع وابتزاز واستغلال ووجع رأس..

عليـه يمكـن القـول: إنّ نبـوءات "كاسندرا" بسيطة جداً، فهـي مـن قوانين الاقتصـاد الأدبي، وفي كـلّ يـوم، يمـارس الأدباء والكتّاب بأرْجاء المعمورة المُتراحبة مثل هذه النّبوءات الصادقة..

ولا بدّ من معرفة أنّ الثروة حيث تحلّ يكـون الوبـاء، وحيـث الكنـز يكـون فالموتُ حارسه من دون شكّ!

مـن هنـا لم يكـن مـن سـبيل أمـام "كاسـندرا" الفتـاة ذات النّبـوءة، سـوى أن تحذّر من خطورة الانجرار وراء جمْع المادّة والثـروة والكنـوز، إذ "وراء كـلّ طمـع نكبـة، وخلـف كـلّ جشـع كارثـة".. مـن هنـا القـول: إنّ نبـوءات "كاسـندرا" هـي الخط الأساسي الذي يقوم عليه الاقتصاد الأدبي، وإنّ الاضطراب في الحيـاة الماديـة، سـيؤدي حتمـاً إلى اضـطراب في الحيـاة الروحية..

إنّ هـدف الاقتصـاد السياسـي، كمـا يقـول المترجـم "عبّـود": "لـيس الموازنـة بـين الحياة المادية، والحياة الروحية، بل الهدف دفعُ الناس للانخراط في معمعةٍ لا تنتهي مـن أجـل تَهـريم الأمـوال، وتكـديس الأرْبـاح ضماناً للمستقبل، ولأجل فرض سلطة قويّة تؤمّن استمرارية الأرْباح وتدفّقها" (ص 8) ..

عليـه لا يمكـن لأيّ شـخص تحقيـق الثـروة، والاسـتحواذ علـى السلطة مـن دون الوقـوع في الخـواء الرّوحـي"، كمـا يقـول الشـاعر الإنكليـزي "تومـاس سـترنس إليوت"!

ثـمّ ألم يقـل الشـاعر المتنبّـي يومـاً في هذا المضمون:

"ومَـنْ ينفـقِ السـاعاتِ في جَمـعِ مالِـهِ مخافةَ فقرٍ فالّذي فَعلَ الفقرُ"!

والفتـاة المُتنبّئـة "كاسـندرا بريـام" أدانـت الاقتصـاد السياسـي، لأنّهـا ابنـة مدينة "طروادة"، ولأنّها تعرف سرّ الأشياء.. والمعـروف أنّ الاقتصـاد السياسـي هـو ابـن المدينة لا ابن الرّيف، والريف كان بريئاً من مفاسد هذا الاقتصاد تماماً..

عليـه يمكـن القـول: إنّ المرشـد الحقيقـي للحيـاة الماديـة هـو "التربيـة الجمالية"، وليس شيئاً آخر، وهي الشـرط الإنسـاني الأوّل لكـلّ حيـاة بشـرية صحيحة، وكذلك هي الخطوة الضرورية لقيام نشاط روحي لا يرتوي منه الإنسان، ولا يشبع بتّاً..

يقـول المترجـم: "عنـدما تُقفِـر الـرّوح، يموت الإنسان بتحوّلِه إلى آلة تنتج المفاسد" (ص 12)..

وعلـى القـارئ المتبصّـر أن يعـرف أنّ الأدب وليد الفطرة، فهو ينمو ويتطوّر وفقاً لأنمـاط هـذه الفطـرة، مـن غـير قسـر ولا فـرض ولا إجبـار، ومـن دون تقعيـد جامـد جافّ!

الأدب في أسّـه، كمـا ورد بقلـم المترجـم: (منطـق كـلّ بلاغـة أدبيّـة،

والسّفسطة البلاغيّة "أي اللغو بالكلام" في موضوعة الأدب انتحار وانحدار وتهوّر.. بينما تميّزت لغة كاسندرا بالدقّة والوضوح والصّراحة والإيجاز والبعد عن الحذلقة والتّنميق، والتأكيد المتكرّر على المقولة الواحدة)، وهذه هي ميزات الأدب الحديث الذي عمد إلى المواجهة..

وفي زمن سحيق، قدّم الإغريق بسفسطتهم البلاغيّة نصوصاً وصلت حدّ الإدْهاش، لكنهم لم يقدّموا نصوصاً أدبيّة إدهاشيّة.. فالنصوص الإدهاشيّة لا تحترم التقليد الأدبي، بل إنها لا تحترم أيّ تقليد..

والفنّ الأدبي – كما وردَ – "ليس بلاغة إلّا بمقدار ما تصدق البلاغة في حملها الينبوع الميثولوجي الأدبي، وإلّا فإنّ الطغيان البلاغي يحرف الإنتاج الأدبي عن مساره، بل ويغيّر من استراتيجيته"!

وفي الفصل الثاني، يؤكّد المترجم "عبّود" أنّ علم الاقتصاد الأدبي لا علاقة له بالبلاغة، لأنّ معرفة البلاغة لا تؤدّي إلى إنتاج النصّ الأدبي بالضرورة.. "وإنّ القواعد البلاغيّة لا تنشئ أدباً، بل إنها تسهم في تجميد أساليب الأداء، فيرى المنتجون الأدبيّون أنفسهم وقد وقعوا في أشراك الكليشهات والتعابير الجاهزة" (ص 16)..

ويشير إلى أنّ الاقتصاد الأدبي يرمي إلى السيطرة على المادّة وضبط إيقاعها، لا السيطرة بالمادّة، لأنه بطبيعته يخاطب الرّوح الإنسانية لتترفّع عن الصراع المادّي، بغية الخلاص من الجرائم التي يجرّها في العادة الاقتصادُ السياسي.. ويدرك الاقتصاد الأدبي أنّ الاضطراب في أيّ مجتمع مردّه إلى الناحية المادية بالمقام الأوّل، وأنّ هذا الاضطراب الشّنيع لا ينتهي إلّا إذا قامت الأخلاق الأدبيّة مقام الأخلاق الماديّة..

وفي الفصل الثالث، يحدّثنا المترجم، أنّ شرط الاقتصاد الأدبي هو نظافة القلب البشري، فمن غير هذه النظافة، فإنّ كلّ "خطوة" هي خطوة نحو الهاوية والعدم، وأنّ كلّ إنتاج بعيد عن نظافة القلب البشري، هو إنتاج ضارّ.. وكما ورد في الترجمة، (فإنّ الاقتصاد الأدبي، يرى إلى أنّ تاريخ البشرية يسير من التقدّم إلى التخلّف، ذلك على الضدّ ممّا يراه الاقتصاد السياسي.. كما أنّ المراحل التاريخية للاقتصاد الأدبي موجودة منذ القدم، وقد وردت على لسان "بروميثوس".. والعقيدة الأدبية هي بنت الأسطورة وحدها، والنبوءات هي بنت الصدق وحده، الذي مارسته كاسندرا اقتداء ببروميثوس) "ص34 "... والأسطورة كما جاء في هذا الفصل، تمثل النظرة الواقعية، واقعية الأحلام البشرية.. العقيدة الأدبية بسيطة، شرحها "بروميثوس" في نبوءة عجيبة فريدة، ذلك عندما انحاز هذا الأخير إلى البشر، مع أنه من الأسرة المقدّسة، فهو إله من الآلهة الأولمبية، إلّا أنّ

الآلهة ناصبُوه العداء، خاصة "زيوس" كبير الآلهة، الذي كان يسعى لتعزيز هيمنته ونفوذه.. و"بروميثوس": كلمة تعني الفكر المتقدّم، أي "الذي يرى المستقبل"..

تقول "كاسندرا" في حديثها الماتع الشّائق: "نحن من سلالة بروميثوس، الذي انحاز إلى جانب الإنسان، وعلّمه ما لم يعلم، بل يكفيه أنّه علّمه الفنّ وسيلة للخلاص.. فالفنّ واقعي مهما تعدّدت مذاهبه، لأنه سلاح الخلاص بيد الإنسان".. وتضيف "كاسندرا": "وحتى يكون الإنسان إنساناً حقاً، لا بدّ من أنْ يمتلك وسيلة الخلاص الخاصّة بالإنسان وحدَه: الأدب".. وتقول "لم يستطع زيوس بقواه الغاشمة أن يقضي على الإنسان.. جعل همّه في إبعاد البشر عن التقدّم، فحرمهم من النار المقدّسة، فما كان من بروميثوس إلّا أن سرق النار وقدّمها للإنسان، الذي أحرز تقدّماً كبيراً، وصار يرى الكون رؤية أوضح"! "هنا ثارت ثائرة زيوس، فجمع البانثيون الأولمبي، وألقى خطبة رنّانة أدان فيها بروميثوس، زاعماً أنه علّم الإنسان ما لم يعلم.. لقد تغيّر البشر، وصاروا يُنتجون الأدب، وهو إنتاج كان خاصّاً بالآلهة، يوم لم يكونوا يعرفون العداء والبغضاء والحقد والشرّ".. وطالب بنهاية خطبته "بصلب بروميثوس على جبل القفقاس، وتسليط نسر ينهش كبده نهاراً، لينمو ليلاً في عذاب أبديّ مرير".. لكن "بروميثوس" ظلّ صامتاً، إلى أن حرّره الإنسان، فردّ جميلاً بجميل، فقد مرّ به البطل اليوناني "هرقل"، واستمع إلى قصته فأنقذه متمرّداً على قوانين الآلهة، وبذلك عاد "بروميثوس" ليبقى عوناً للإنسان..

وفي فصل "الاقتصاد الأدبي الحديث"، تقول كاسندرا: (إنّ دانتي أليغيري "أعظم شعراء إيطاليا، ومن رجالات الأدب العالمي"، في إنجيله الأدبي: "الكوميديا الإلهية"، كان فاتحة الإنتاج الأدبي الحديث، بعدما عانى هذا الإنتاج ما عانى من قمع كَنَسِي في العصور الوسطى..)!

ونلمس في هذه الترجمة المتوازنة، كيف أنّ دانتي كان رسولاً بروميثياً مخلصاً، وضع في إنجيله الشعري (الكوميديا) العقيدة البروميثية الأدبية.. تقول كاسندرا في أحاديثها: "في الإنجيل الجديد يسير دانتي على التقليد البروميثي ذاته، فيتنبّأ بإفلاس الاقتصاد السياسي، وانهيار مؤسساته" (ص 47).. وتضيف كاسندرا في السياق نفسه: (دون كيشوت هو الابن الشّرعي للتراث الأدبي، وبالمقابل فإنّه الابن غير الشّرعي لعصره، وهذا شأن كلّ بطل أدبي، إذ سيكون مرفوضاً ومنبوذاً من أبناء عصره)، (ص49)..

و"البارون كيشوت" في حالة مستنفرة من الشجاعة والبأس، فالرّجل لايملك ما يخاف عليه، لذلك فهو يهفو

بشجاعة إلى حبيبته "دولسينا" التي لا وجود لها، لكنها تمثل كلّ ما هو رائع وجميل، أي تمثل الحق والخير والجمال، وهذا شأن كلّ مناضل أدبي.. ولا وجود للخوف والشجاعة معاً، كما أنّه لا وجود لتاجر وأديب في شخصٍ واحد..

عليه، فإنّ كاسندرا تؤكد في أحاديثها المُترجَمة، "بأنّ نجاح الاقتصاد السياسي، يعني بالضّبط تشليح الناس ثرواتهم وممتلكاتهم، واحتكار الحاجات الضرورية، بغية التحكّم بهم، وهذا هو الفشل في عُرْف الاقتصاد الأدبي.. البروميثي البريء المتمسك بمناقب المحبة والتضحية والحق والعدالة، والمُنادِي بالأخوّة والعطاء، لا بالحقد والاستلاب مهزومٌ دائماً، مثل دون كيشوت"، (ص 53)..

وفي الفصل المَوْسوم بـ "هذا المخلوق الجميل"، يتبيّن لكلّ ذي بصيرة وباصرة، أنّ أجمل مخلوق أبدعته البشرية هو (الأدب).. وهو جميل بإجماع الأناسيّ طُرّاً، لا بأكثرية أو أغلبية.. "إنه الوحيد الذي يحظى بهذا الإجماع، من بين جميع الإبداعات البشرية".. إنّ العلم نفسه لا يحظى بهذا الإجماع، فما أكثر البشر الذين يهاجمونه ويرون فيه غولاً مفترساً، أظفارُه لم تُقلّم، إنّ العلم أفسدَ حتى الهواء الذي نتنفّسه.. وحتى لا يأخذنا التحذلق والفذلكة بعيداً عن الواقع، فإنّ الأدب: هو عبارة عن الكتابة الفنيّة في الشعر والنّثر على حدّ سواء.. كما علينا أن نقرّ أنّ للأدب لغة خاصة جدّاً أوسع من الملفوظ.. يقول المترجم "عبّود" في هذا السّياق: "قد صار لدينا الآن عنصران للأدب، يمكن اعتمادهما: الكتابة الفنيّة، والتّأثير في النّفس" (ص 60).. ويضيف: "كلّ تأثير يشبه الموضة الدّارجة لا يُنتِج أدباً.. الأدب هو ما يخلد فقط، والكتابة التي تظلّ طازجة دائماً هي الأدب"، (ص 61)..

هنا نستطيع القول من دون مُواربة: إنّ الأدب في حقيقته، ليس ذلك النّقش المُزخرف للكلمات، الذي يعجبنا لبعض الوقت بمحسّناته البديعيّة، بل الأدب هو ذلك الرّاسب النفسي، الذي يؤثّر فينا دائماً وفي كلّ وقت.. على هذا يمكن القول: إنّ الأدب إنساني، فهو لا يختصّ بزمان ولا بمكان، ولا بعرق، ولا بطائفة ولا بعشيرة، إنّه أدب إنساني، أي عالمي، فإذا قُبِل هذا الأدب في دولةٍ ما، ورُفِض في دولةٍ أخرى، فإنه ليس أدباً، وإنْ كان مكتوباً كتابة فنيّة.. بمعنى "أنّ شرط الأدب الحيّ، هو الذي يكون مقبولاً من الناس جميعاً".

وإذا عرّجنا على الفصل السادس من الكتاب، الذي يحدّثنا عن "القانون الأساسي للاقتصاد الأدبي"، فإنّه يمكن اختصار هذا القانون بالقول: خلق التوازن لتمكين الإنسان من الاستمرارية في الكون والحياة.. إنّه قانون لا يتغيّر! هنا

نشدّد على إنسانيّة الأدب، كما شدّد غيرنا من قبل.. يقول المترجم: "الأدب يُوافق على كلّ ما يناسبه، ويرفض كلّ ما لا يناسبه.. إنه مستقلّ عن التشكيلات والنظريات والأديان والفرق والمذاهب والنِّحل.. فـ "هونوري دي بلزاك"، كاثوليكي فرنسي متعصّب، لكنّ أدبه لا علاقة له بتعصّبه.. والأرثوذكسية التي نادى بها فيودور دوستويفسكي تعني تماماً: تجاوز السيئات عن طريق التسامح وليس العقاب.. بذلك يكون قد قدّم نظرية للخلاص"، (ص 77)..

وفي الفصل السابع المعنون بـ "أبرز معالم قانون الاقتصاد الأدبي"، يحدّثنا المترجم عن قانون العودة إلى الحياة الرّحمية، التي تخلو من الحقد والضّغينة والقتال والصّراع والحسد والتكبّر والطغيان والاستلاب.. أيْ الحياة قبل الخروج إلى هذا العالم، الذي لم يغادره أحدٌ قبل أنْ يذمّه.. من هنا فقد عرّف المترجم "القانون الأدبي" بأنه: "تقليد يعرفه الأديب بالتدريب لا بالتعلّم، لأنه شريعة بلا مشرّع... وعدم وجود مشرّع، يدلّ أنّ هذه الشريعة طبيعية، أي نابعة من طبيعة الإنسان الأدبيّة، وإنْ شئتَ فقل: إنّ هذا القانون يمثّل شريعة الفطرة الحقيقية"، (ص 81) ..

بل نستطيع القول من غير تردّد: إنّ الأدب هو منقذ البشرية الوحيد.. ويبيّن المترجم "أنّ أعظم أدب توهّج في مرحلة ما قبل الميلاد هو الأدب اليوناني، الذي يتراءى لبعضهم، أنّ كل قوانين الأدب مُستنتَجة منه، باعتباره المجسّد الأكمل للأشكال الأدبية"، (ص 82) ..

بناء عليه، فإنّ الأدب يملك لغة واحدة لا يغيّرها، ولا يمكن أن يغيّرها أيّ تأثير خارجي عليه: الشمس، القمر، الشجر، الغابة، البحر، الليل، المحيط، النهار، الجحيم، النار، الهواء، النور، النجوم، الأب، الأم.. إلخ، ألا تَرَوْن أنها لغة واحدة لا تتغيّر، ولا تتبدّل من أدب إلى أدب؟! إنّ الأدب مخلوق جميل عجيب، ليس منه تلك المخلوقات الشّائِهة، من روايات وملاحم ومسرحيات وقصائد خارجة عن قانونه الأساسي..

حتى إذا دخلنا مياه الفصل الثامن، وجدنا أنّ كلّ اقتصاد سياسي مصيرُه - كما يقول المترجم – أحد احتمالين: "لصوصيّة سريّة تحت شعارات برّاقة، أو لصوصيّة علنيّة تحت شعارات رفع الناتج الوطني، وتحقيق دولة الرّفاهية".. ويقول: (إنّ الاقتصاد السياسي هو العلم الزّائف والمنافق الأكبر.. وهو الستار الذي خلفه يحقّق الرأسماليون أو المسؤولون الاشتراكيون أعظم ثروات عَرَفها التاريخ، ولو عاد "قارون"، في هذه الأيام، لَعُدَّ فقيراً)، (ص 90)..

ومن سياقات هذا الفصل، يستنتج القارىء المُستأني، أنّ الفشل الذي لحق بالاقتصاد السياسي، يعود في أساسه إلى

تجاهله علمَ الاقتصاد الأدبي، الذي هو بطبيعة الحال الرّكيزة المكينة والثابتة لكلّ اقتصاد، قديماً أو حديثاً...

يقول المترجم: "إنّ كتب الاقتصاد السياسي، لا تشير أبداً إلى دَور الفنّ والأدب والموسيقى وبقية القيم المعنوية في الإنتاج.. كلّ شيء في الاقتصاد السياسي يدورُ بين قطبين: الاقتصاد – السياسة فقط"، (ص 91)..

تأسيساً على ما ورد، يضيف المترجم: "إنّ المُنتِج الأدبي إنسانيّ النزعة، لا يروم ابتزازاً أو احتكاراً أو تحقيق ربح بأسرع من لمح البصر، ولا إلى تشويه النفس الإنسانية، وتدمير فئة، أو دفع طبقة بكاملها إلى البؤس، بينما نرى إلى أنّ المُنتِج الاقتصادي ينطلق في كلّ تصرّفاته من عاطفة ذئبيّة مفترسة، لا تلتفت إلى أيّة قيمة تغني النفس البشرية"... من هنا نقول بلا تهيّب: حين لا يكون للأدب من تأثير واضح، فإنّ الاقتصاد السياسي يلعب بحريّة، يغشّ، ينافق، يكذب، يُماري.. وهو أي "الاقتصاد السياسي" وسيلة خداعٍ بيد السياسة، التي هي أداة ناجحة دائماً بيد القويّ المُتذئِّب المُتَثعلِب..

هنا يوجز المترجم المسألة بعموميتها بالقول: "إنّ غياب الاقتصاد الأدبي، هو الذي يكمن وراء انهيار أنظمة دول، التي هي مثل بيوت رمليّة على شاطئ عاصف، من غير أنْ يمنعها اقتصادها السياسي المدروس والمبرمج جداً من هذا الانهيار.. فالاقتصاد الأدبي هو الملاط الذي يمسك حجارة المجتمع، والذي يرقى بنفسيّة المُنتِج قبل أنْ يرقى بكمية المنتوج ونوعيته، والذي من دونه تذهب كلّ الجهود هباءً"، (ص 99)..

وفي الفصل التاسع من الكتاب، المعنون بـ "المُنتِج الأدبي"، يبيّن لنا المترجم، أنّ المُنتِج الأدبي هو بكلّ بساطة، ذلك الإنسان الذي ينتج مضطراً - تحت ضغط نفسي شديد – تلك القيم والتقاليد التي يشكّل مجموعها ما نسمّيه "الأدب"!

أمّا المُنتِج الاقتصادي، فيعمل على استغلال حاجات الناس المادية، لا ليقدّمها مجاناً، كما يفعل الأوّل، وإنّما ليستغلّها أبشع استغلال، وبأسرع زمن ممكن..

عليه فالأدب موقف، قبل أن يكون كلماتٍ وألفاظاً وتعابيرَ جميلة مُونِقة.. والمُنتِج الأدبي، ليس أكثر من مُنتِج للقيم المعنوية والرّوحية.. وفي هذا المضمون يقول المترجم: "إنّ المُنتِج الأدبي، عندما ينتج القيم المعنوية الأدبية، فإنه يسهم في الإنتاج المادي، بل إنه يرقى بهذا الإنتاج إلى المستوى الإنساني الرّفيع، لأنّه يلحّ على إبعاد جرثومة الشرّ والأذى والنيّات السيّئة عنه.. يريده إنتاجاً نظيفاً يسدّ الحاجة ولا يخلقها، ويعين على الحياة ولا يعقّدها، فيزيد من صعوباتها ومآسيها"، (ص 103)..

وفي الفصل التاسع المَوْسُوم بـ "سيكوباتيا المُنتِج الأدبي"، (المقصود

الشّخص المضغوط نفسيّاً)، الذي يتلقّى الاتهامات من كلّ حدب وصوب، وكلّها اتهامات تدلّ على أنه مخلوق غير سويّ، وأنه يختلف عن الجنس البشري اختلافاً بيّناً، وأنه شاذ كلّ الشّذوذ، وكثيرة هي المصادر التي تفبرك مثل هذه الاتّهامات الظالمة.. هذا المُنتِج الأدبي يمثّل في رأي أصحاب الاقتصاد السياسي "حالة شاذّة"، كان الله في عونه وإلى جانبه! ومن أسفٍ، فكلّما أحرز هؤلاء الأصحاب تطوراً وتقدّماً خوت الحياة الروحية، وأُجبر الناس على حياة القهر والإفلاس والخواء والانفراغ، حياة "الرّجال الجوف"، على حدّ تعبير "إليوت"..

وحتى الوقت الحالي، فإننا نجد كثرة كثيرة من المفكرين والأدباء يدافعون عن الأدب وعن المُنتِج الأدبي بحماسة بالغة..

وفي عنوان فرعي من هذا الفصل، هو "المُنتِج الأدبي والمجتمع"، يقول المترجم: "يتعرّض المُنتِج الأدبي لحملة شديدة فيما يخصّ علاقته بالمجتمع، فكأنّه دخيل عليه، غريب عنه، لا يعرف من شؤونه شيئاً.."، (ص 113)!

ويتابع المؤلف في الصفحة عينها: "إنّ الأدباء الذين شاركوا في السلطة السياسية أو الاجتماعية هم من القلّة، بحيث لم يأبه بهم أحد.. إنّ المناصب التي يجيدون العمل فيها هي في المجال الثقافي فقط، أمّا ما سوى ذلك، فلا خبز لهم فيه، لأنّ الفشل سيكون من نصيبهم حتماً"..

ويبيّن لنا هذا الفصل، أنّ الموقف الأدبي ثابت عبر التاريخ، إنّه الموقف الرافض لكلّ التّشويهات التي خلقتها الملكية السّرطانية، ولعموم أطروحات الاقتصاد السياسي.. ويبيّن بوضوح، أنّ المُنتِج الاقتصادي ينظر إلى المُنتِج الأدبي نظرة استهانة واستخفاف وازدراء، لأنّه "مُنتِج غير مُنتِج"، فهو مُنتِج الأخيلة والإيهامات والصّور البيانيّة، وهو الخالق لعوالم لا تمتّ إلى الواقع المَعِيش بأيّة صلة... أمّا المُنتِج الاقتصادي، فهو يفكّر دائماً بتفعيل الملكيّة، منطلقاً من شهوة ذئبيّة مُتثعلبة، تمتدّ إلى ما بعد وفاته.. إنّ تفكيره تفكير سرطاني، لا يعرف حدوداً أبداً..

وفي عنوان فرعي للفصل ذاته فحواه: "سيكوباتيا النفس"، يقول المترجم: (هنا نحن أمام أخطر التّهم التي تُوجَّه إلى المُنتِج الأدبي: إنّها تهمة الشّذوذ النفسي، التي وجّهتها الفرويدية منذ ظهور زعيمها، وحتى أحدث كاتبة فرويدية "سارة كوفمان".. الفرويدية تجعل جميع مُنتجِي القيم المعنوية أسرَى مرض وعُصابات، يحتاجون إلى المعالجة)، (ص 117)..

يقول المُنتِج الأدبي بينه وبين نفسه: "مملكتي ليست من هذا العالَم"، فهو لا يؤذي، لا يظلم، لا يستغلّ، لا يبتزّ، ولا ينتهز، يعطف على المخلوقات، فلا يزعج

نملة، ولا يحقد على أحد، يبني مجده وشهرته وسمعته عن طريق الإنتاج الأدبي المتوهّج بالقيم المعنوية، والحقائق الوجدانية.. وفي قناعة المُنتِج الأدبي (أنّ المال والأدب قطبان متصارعان، لا يمكن أنْ يلتقيا، إلّا إذا دعت الضرورة، من باب أنّ المال شرٌّ لا بدّ منه.. المال هو العدوّ الأوّل للأدب.. وقد يسلك المُنتِج الأدبي طرقاً في حياته لأجل المال يأباها كلّ الإباء في إنتاجه الأدبي، فانكباب "فيودور دوستويفسكي" على القمار لتسديد ديونه، كان شيئاً مخجلاً، في روايته الشهيرة عن القمار والمقامرين..)، (ص119) ..

وفي الفصل الأخير: "السّلعة الأدبية"، يشرح لنا المترجم، أنّ هناك اقتصاداً واحداً، هو الذي يتحدّث عن السّلع المادية، ويوضّح أسرارها، إنه "الاقتصاد السياسي"، هذا المشروع المنافق الغبي لهذه السلع وقوانينها..أمّا السلعة الأدبية فلا تخضع لقوانين الاقتصاد السياسي، لا من قريب ولا من بعيد.. يقول المترجم في هذا المعنى: "إنّ خلوّ السلعة من الدافع الإنساني، يعني دفْع المجتمع إلى صراعات لا تنتهي.. فالاقتصاد السياسي لم يترك شيئاً سليماً، فقد تغلغل إلى أعماق نفوسنا، واستولى على خلايا عقولنا، حتّى بتنا لا نتصوّر إنساناً من دون شهوة ذئبيّة"، (ص 127).. ويقول في صفحة لاحقة:

"الثقافة الأدبية ثقافة منتجة حقاً، لا بل إنها الطريقة الوحيدة لإنقاذ البشر من المشكلات المستنقعيّة التي خلقها الاقتصاد السياسي"..

ويبيّن لنا المترجم أنّ الاقتصاد السياسي هو في حقيقته اقتصاد جرائمي، يسعى إلى التّدمير، ويرى أصحاب نظرية الاقتصاد الأدبي، "أنّ عالم المادة هو عالم مملوء بالعذاب والقيْد، وأنّه سجن حقيقي للنفس البشرية، فكيف يكون الخلاص"؟ سؤال مُوَالٍ: متى كان الأدب منقذاً؟ هنا نقول: لا لومَ ولا تثريب في هذا القول، لأننا رُبِّينا بعقليّة الاقتصاد السياسي...

زبدة القول، هو ما أورده المترجم في الفصل الأخير من هذا الكتاب القيّم:

"لا يمكن بناء أخلاق حقيقية إلّا بالأدب.. لأنّ الأدب هو السلعة الوحيدة التي تُولَد ولادة طبيعية.. والقاعدة المادية تعتمد على الإنسان، والإنسان إنْ لم يعتمد على الأدب في بناء شخصيته، فإنّ من العبث الادّعاء أنّنا أقمنا قاعدة تحتيّة للتقدّم، فنظلّ أسرَى السلع المادية التي تنقلب علينا، فنخدمها بدلاً من أن تخدمنا، وتتحوّل من مارد ينصاع لأوامرنا، إلى وحش يفترسنا، ويثير المصاعب والفتن والثورات والحروب بمختلف أنواعها"، (ص137) ..



بَشَرْ لِلْرَمِيْ

سلام مراد

الرّق ـ تعريف الرّق في الاتفاقية الدولية، حول العبودية 1926، هو حالة أو وضع أي شخص تمارس عليه السلطات الناجمة عن حق الملكية، كلها أو بعضها «تجارة الرقيق» تشمل جميع الأفعال التي ينطوي عليها أَسرْ شخص ما أو احتيازه أو التخلي عنه للغير على قصد تحويله إلى رقيق، وجميع الأفعال التي ينطوي عليها احتياز رقيق ما بغية بيعه أو مبادلته وجميع أفعال التخلي، بيعاً أو مبادلة عن رقيق تم احتيازه على قصد بيعه أو مبادلته، وكذلك عموماً أي اتجار بالأرقاء أو نقل لهم.

مقاطع من الاتفاقية الدولية ـ حول العبودية الاتفاقية الخاصة بالرق 1926

الإعلان العالمي لحقوق الإنسان 1948 **:**

المادة (1) يولد جميع الناس أحراراً متساوين في الكرامة والحقوق. وقد وهبوا عقلاً وضميراً وعليهم أن يعامل بعضهم بعضاً بروح الإخاء.

المادة (4) لا يجوز استرقاق أو استعباد أي شخص، ويحظر الاسترقاق وتجارة الرقيق بأوضاعها كافة.

المادة (13) ـ 1 ـ لكل فرد حرية التنقل أو اختيار محل إقامته داخل حدود كل دولة.

المادة 23 ـ 1 ـ لكل شخص الحق في العمل، وله حرية اختياره بشروط عادلة مرضية كما أن له حق الحماية من البطالة.

ننطلق مع «كفن بلز» في كتابه بَشَر للَرّمْي إلى أماكن وشواطئ قريبة وبعيدة في الوقت نفسه.

ففي العصر الحديث لم يعد هناك مكان بعيد، لكن الأحداث والممارسات تختلف من بلد إلى بلد حتى إن بعض الممارسات والأحداث كأنها تنتمي لعصور سابقة،

فالاقتصاديات والحياة الاجتماعية متنوعة ومختلفة من مكان إلى مكان، ولكن تبقى العبودية هي هي، ويبقى الاستغلال والظلم، حتى لو تعددت الأماكن والبلدات الأوطان.

بدأنا هذه الدراسة لكتاب «كفن بلز» ـ «بشر للرمي العبودية الجديدة في الاقتصاد العالمي» بنصوص وبنود ومواد للاتفاقيات الدولية حول حقوق الإنسان والعبودية.

فالعبودية بموجب القوانين الدولية مخالفة للقانون ومع ذلك هي منتشرة بشكل أو بآخر.

سافرنا مع المؤلف إلى أيام وتواريخ سابقة، فالمؤلف يقتفي آثار العبودية في الحضارات القديمة فمنذ أربعة آلاف عام 4000 ق.م. قبل الميلاد هناك مدونات آجرية تبين أسرى أخذهم السومريون القدماء في المعارك وقيدوهم وساقوهم وأجبروهم على العمل.

كما أن هناك وثائق على ورق البردي منذ /2100/ عام قبل الميلاد تبين امتلاك بعض الخاصة من المصريين للعبيد في مصر القديمة.

وتظهر السجلات المصرية القديمة حملات قام بها مصريون وأسروا ما يقرب من 1554 عبد في سورية في موسم واحد. والتاريخ يعطينا معلومات جيدة عن العبودية في مختلف العصور، ففي الحقبة الرومانية كانت كل من قرطاجة والإسكندرية ميناءين وسوقين رئيسين لتجارة العبيد، ثم تلتها الإمبراطورية البيزنطية، فالإمبراطوريات الأوروبية، التي توسعت جغرافياً في تجارة العبيد من خلال نقلهم من أفريقيا ومن شواطئ البحر المتوسط، لمسافات بعيدة. من أجل استغلالهم واستعبادهم.

ويظهر الباحث أنه حتى الأديان الإبراهيمية، لم تقضي على العبودية بشكل كامل، بل استمرت إلى وقتنا الحالي، مع وجود الأديان والشرائع والقوانين والدول التي تتبنى قوانين حقوق الإنسان والحرية، لكن الكثير من هذه الدول تنتهك حرية الإنسان وتستمر العبودية والاسترقاق والاستغلال في الكثير من الدول التي تدعي الحرية والديمقراطية وتتبنى قوانين حقوق الإنسان، ولكنها شأنها شأن الكثير من السابقين عليها لم تكن جادة كما يجب للقضاء على العبودية مع وجود قناعة عند الأغلبية من الأفراد والدول أن العبودية تحط من قدر الإنسان وكرامته وإنسانيته. ويبقى التحدي الحقيقي في كيفية التخلص من العبودية بشكل كامل، فهناك من لهم مصالح في استرداد العبودية، لغايات شتى والأهم منها تحقيق الأرباح، وأحياناً يبرر هذا الاستعباد والاستغلال تحت غطاء ديني أو عرقي أو لمصالح، وهذا منتشر في أصقاع واسعة من العالم.

عرج الباحث في دراسته على أشكال من الاستغلال في المملكة السعودية وقطر والإمارات المتحدة، من أشكال الاستغلال والعبودية عمالة الأطفال والاتجار بالأطفال والنساء للعمال واستغلالهم والتجارة بهم جنسياً، من خلال جلبهم من دول فقيرة من الهند وسيريلانكا ونيبال وباكستان والفلبين وأندونيسيا وفيتنام وكينيا ونيجيريا والحبشة، والتجارة بالرقيق الأبيض (الجنس) وجلب النساء إلى هذه الدول من مختلف أصقاع العالم واستغلالهم جنسياً وجسدياً، واضهادهم وظلمهم إلى درجة تصل إلى استعبادهم.

روى الباحث قصة صبية أرمنية تم استغلالها والضحك عليها وخداعها ونرويها للقارئ كما هي، كي يضطلع القارئ إلى مدى الظلم والاستغلال، الذي يمارسه البشر على بعضهم. ألين صبية أرمنية يافعة قبلت ما وعْدت به على أنه عمل جيد في شركة في اليونان، ولكن بدلاً من ذلك طير بها إلى دبي وحطت في أحد الفنادق هناك.

شرحت لنا إلينا ماحدث معها لاحقاً (بعد ساعتين جاءني رجل ليأخذني إلى فندق آخر قائلاً بأنني صرت له. لم أفهم أي شيء، وظللت أردد بأن هناك خطأ ما وبأن صديقتي ستأتي، فيما بعد عرفت بأنني أتيت إلى دبي من أجل غرض مختلف فقد أخبرني الرجل أن صديقتي باعتني له، وبأنه سيأخذ مني وثائقي وعلي أن أفعل ما يطلبه).

كما قال بوجوب انتقالي إلى مكان آخر وتلبية رغبات كافة الزبائن الذين سيرسل بهم إليّ. صعقت مما كان يحدث. في اليوم التالي جاء وأخذني إلى فندق آخر، قال: إن علي أن أعطيه في نهاية كل يوم مبلغاً مقداره /500/ دولار، بغض النظر عن عدد الزبائن الذين أخدمهم/(أعاشرهم).

كان عنيفاً جداً. بتّ وكأني أعيش في جهنم.

في كل يوم كنت أمارس الجنس مع ما يقرب من 30 إلى 40 زبون ما جعلني أعجز عن التفكير أو التحرك.

مضى الأمر على هذا المنوال أسابيع أمضيتها بين الزبائن والدموع، ذلك كان إيقاع حياتي، لم أدرك ما كانوا يريدونه مني، استمرت محنتي الشديدة أسبوعين، إلى أن جاء يوم ووقعت فيه فريسة المرض.

تركني الرجل وحيدة وأرسل إليّ امرأةً أرمنية أخرى لزيارتي، في ذلك اليوم عرفت أن ذلك كان مشروعاً منظماً وبأن هناك الكثير من النساء ومن دول عديدة يشاركنني المصير ذاته. يقول الباحث وأخيراً بعد أن حُررت ألينا إثر مداهمة لقوات الشرطة حيث سجنت لشهور أربعة ثم رُحّلت إلى أرمينية حيث ألفت نفسها منبوذة بسبب ما حصل لها.

هذه قصة من القصص التي عرضها الباحث وهي من آلاف القصص والمآسي التي تحصل في عالمنا نتيجة ابتعادنا عن إنسانية الإنسان وعن شرائع وقوانين وحقوق الإنسان، عرضناها كما هي، ونترك للقارئ الحكم عليها، فعرضها على القارئ هو بحد ذاته إظهار مآسي موجودة حولنا نغفل عنها كثيراً، وفي أحيان كثيرة لا نساهم في القضاء عليها نكون سلبيين في حياتنا ومع الآخرين الذين يحتاجون مساعدتنا.

علماً أن الكثير منا يعيش حراً ويتمتع بحريته بشكل جيد ولكن هذا الإنسان الحر في أحيان كثيرة يغفل عن الشعور والإحساس بالآخرين الذين يحتاجون لمساعدته، من أولئك الناس الذين ولدتهم أمهاتهم أحراراً كما قال الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطاب: وتم فيما بعد استغلالهم واستعبادهم والكثير منهم أيضاً يولدون عبيداً يفتقدون للحرية.

لذلك من واجب الأحرار والذين يؤمنون بالحرية لأنفسهم ولغيرهم، العمل من أجل الحرية والخلاص الاجتماعي والإنساني والتخلص من العبودية والقهر والظلم في العالم.

يقوم لنا الباحث كفن بلز في كتابه بشر للرمي نماذج متنوعة من العبودية، يدرس حالة موريتانيا وأحوالها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وواقع العبودية فيها وينظر ويتمعن في أحوال الناس ويقوم وضع الفرد في موريتانيا، ويقترح الأفكار والخطط من أجل التخلص من العبودية في. ويتطرق الباحث إلى الاستغلال وتجارة الرقيق الأبيض في تايلاند، ويبين معاناة الناس هناك ويبين صور القهر والاستغلال والظلم والعبودية في العصر الحديث، كما يعرج الباحث على أحوال العمال في الهند والباكستان والبرازيل.

ويدعو الباحث أحرار العالم إلى التضامن والتكاتف ومحاربة العبودية بمختلف السُّبل، فكل فرد عنده القدرة على تقديم جهود ولو بسيطة من أجل التخلص من العبودية لأنها علامة عار في تاريخ الإنسانية وهذا العار مستمر إلى يومنا هذا، لذلك من الواجب التضامن من أجل القضاء على العبودية، والوصول إلى حياة كريمة تليق بالإنسان الحضاري فالعبودية تنزع من الإنسان إنسانيته وتجعله أقرب إلى الوحشية.

واستغلال الإنسان للإنسان هو أحد أشكال العبودية، وبفضل تكاتف الجهود والتضامن بين المؤسسات والأفراد يمكن القضاء على العبودية.

- الكتاب: بشر للرمي ـ العبودية الجديدة في الاقتصاد العالمي.
- الكاتب: كفن بلز ـ ترجمة: ضمر الحاج حسين.
- الناشر ـ دار قدس 2011.

بسام حمودة في رواية: [القوقعة ...عود على بدء] يرسم صورة البيئة والتاريخ



منذر يحيى عيسى
كاتب سوري

الرواية منذ الإهداء... تأخذ بتلابيبك لتتابع أحداثها، دون أن تستطيع الإفلات من منها، بسهولة وبرفق وتشويق، تمارسه سلاسة اللغة الشاعرية الراقية، وسلطة السرد الفني دون قساوة وإنما بمحبة.

من بدايتها كان واضحاً الهدف الفكري لها، وهو الدور الأساس للأفكار الغيبية في قتلنا واستمرارنا تحت وطأة الذلّ والتخلف، والغرق في العوز والحاجة، يبرز ذلك من خلال سردها في أحداث حقيقية.

هي رواية بيئية بامتياز، تؤرخ بشكل فني ممتع لبيئة القرى الجبلية الساحلية، التي أنهكها الفقر والحرمان منذ خروج المستعمر التركي، وبداية انطلاقة ثورة "الشيخ صالح العلي" عام 1918م مروراً بمحاولات فرنسا فرض سيطرتها على الساحل السوري، والتي جوبهت بالمقاومة وحالات مختلفة، تَّظهر مواقف متباينة من الاستعمار، من متعامل وحالة (بين بين) كما أسماها المؤلف.

هي رواية لبيئة جبلية عانت من قسوة الطبيعة وشحِّ الموارد، وظروف الاحتلال التي بسطت سوادها على المجتمع.

رغم أن بطل الرواية غير متعلم، إلاّ أن الحوار الداخلي الذي صاغه المؤلف، واللغة المستخدمة من قبل البطل، هي لغة راقية وتقترب من الشعر، فتشعر أمام هذه الشخصية بأنك أمام رجل أعطته الحياة وصعوبتها، فلسفة خاصَّة وحكمة صنعتها صلابة الحياة بطريقتها.

والملفت في الرواية، لغتها المحببة وسلاسة السرد، ونضوج الأحداث في

ذهن المؤلف لواقعيتها، ولأن والده رحمه الله، وأعمامه وخاله، هم من شخوص الرواية، ولمعرفة المؤلف بالبطل شخصياً، فكأنّي به وقد كتبها دفعة واحدة دون توقُّف، كما يلفت القارئ في الرواية مدى تعمق المؤلف بعلم النفس البشري، حيث نرى الحوار الداخلي الغالب في الرواية، وقد امتاز بدقته وعمقه النفسي، رغم أن البطل كان أمِّيّاً وفي زمن يسود فيه الجهل والتخلف، ورغم أن الرواية حملت في طيَّاتها أربعة عشر فصلاً، لكن القارئ لا يجد قطعاً بين فصل وآخر، وجاءت العناوين لتأكيد أفكار معينة، ولإعطاء فرصة لاستراحة القارئ.

رافق المؤلف بطل الرواية قبل مولده زمنياً، وعرض ظروف ولادته، وإطلاق اسم أبيه عليه لموته قبل ولادة البطل وهي عادة متبعة في القرى، وأشار المؤلف بحميمية إلى أسباب التسمية، وكيف كان يسمى مواليد تلك الجبال، تبعاً للطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها. وبأسلوب متمكن من علم النفس، وخفايا النفس البشرية استطاع المؤلف عرض الكثير من المشاعر والأحاسيس الداخلية للبطل، بدءاً من تفتح وعيه، وتطور جسده وغرائزه، مروراً بمرحلة زواج أمه بشخص آخر بسبب وفاة والده، وانعكاس ذلك على نفسيته وسلوكه، حتى طريقة وفاة (خيزران) الزوج بسبب مصارعته ضبعاً، في إشارة واضحة إلى ظروف الصراع مع الطبيعة المتوحشة، مروراً بطقوس القرى وانعكاسها على نفسية البطل (ونّوس)، وبزوغ الرغبة والغريزة الجسدية لديه كشاب من خلال تعلقه بابنة عمه (سعدى).

كما عرض المؤلف الصراع النفسي الذي عانى منه (ونّوس) عندما بدأ يفكّر بالتطوع مع الجيش الفرنسي، وما سيجلبه ذلك من العار، ولكن الفقر والحاجة كانا بالمرصاد، هذا الصراع أقام في داخله مقارنات بين الحلال والحرام، وقياس ذلك نسبيّ بين غنيّ وفقير، والمواقف المتناقضة من فرنسا، والتي مثّلها الشيوخ والأغنياء والفقراء، إلى أن حسم الأمر في هذا الصراع الداخلي لصالح الالتحاق بالجيش الفرنسي، وكان القرار النهائي، وكان الوداع المتشّح بالحزن والسواد، حيث بدأ رحلة الالتحاق بأحد معسكرات الفرنسيين على الساحل في مدينة طرطوس...

خلال سيره الطويل أخذ يسترجع بذاكرته، والده والمصير الذي لاقاه بسبب كبش كان قد نذره، التهمه الشيوخ والوجهاء، بعد تندرهم بسخرية على طريقة موت الوالد، استعرض صورة (الشيخ زكي) وموت (خيزران) بصراعه مع الضبع، مؤكداً بشكل فني على الصراع الطبقي، وانعكاس الحالة على

الفقراء، وازدياد فقرهم بسيطرة رجال الدين وسوء الوضع الاقتصادي، وكما يبدو (ونّوس) أنه كان يرى أكثر مما يجب بالمقارنة مع المحيطين به، فصمّم على اقتحام حصن ما، اتفق على تسميته بالمقدس، وكان قرار المواجهة، بعد وصوله إلى الحقيقة، وهي أنّ الدين ستار لفرض السيطرة على البسطاء.

كما عَبَرَ في ذاكرته شريط أحداث مريرة، أبرزها حلم اغتصاب (حامد) ابن الشيخ (زكي) لِـ (سعدى) ابنة عمه وحبيبته أمام ناظريه، وعجزه عن فعل أيّ شيء، وردة فعل (سعدى) عليه وموقفها منه.

***

عندما وصل المدينة، بدأ الولوج في أجوائها، وسار بحذر في أحيائها، ومقارنة ذلك مع أجواء القرية، قصد البحر بعدها، وبرمزية جميلة كأنّه يهرب من خوفه إلى الرحم الأول، لكنّ الأوهام والخرافات التي زرعها الشيخ (زكي) بدأت بمهاجمته، على شكل أفكار سوداء، فهرب إلى جوف المدينة نكوصاً، علّه يجد الأمان مع الضجيج وأصوات الناس.

أمّا خلال توجهه إلى مقر الفرنسيين، فقد أوضح المؤلف الحالة النفسية لِـ (ونّوس) وكأنه يدخل رحاب عالم جديد لم يخبره سابقاً، ويبدأ الصراع الذي كان أمره محسوماً لصالح التقدّم إلى الأمام وليس الانكفاء، وبمعالجة فنية عالية، استطاع المؤلف إيصال قساوة الحالة النفسية الجديدة للمتطوع ضمن الثكنة العسكرية التابعة للجيش الفرنسي، وبعد خضوعه للتدريب، وإظهار القوة الكامنة في جسده، واستقراره ضمن الوسط الجديد، ومراقبة ما يجري حوله.. .

أشار (بسام حمودة) إلى الدور القذر الذي يقوم به أحد جواسيس فرنسا (عبيدو الزنخ) والذي كان يقوم بإيصال المعلومات حول رجال (الشيخ صالح العلي) وثورة، والأقذر من ذلك هو متاجرته بأجساد النساء، والإيقاع بهنّ بحجّة تأمين عمل لهنّ، نظراً للحاجة والفقر المدقع، مما أوقع (ونّوس) بصراع كاد أن يؤدي به إلى الانفجار...

برع المؤلف باستخدام تقنية (فلاش باك) مع (ونّوس) في استرجاع ذكرياته في القرية، وكيفية تأثيرها على سلوكه الحالي المتأرجح، والسلوك المتناقض الذي يمارسه بسبب عقده القديمة الراسخة في النفس، كما أشار إلى شخصية (علي) المتطوّع وهو من بيئة مشابهه، ودور هذه الشخصية في ترويض شخصية (ونّوس) المتأرجحة بين الوحشية والاستكانة الموروثة، و أشار إلى حالة الألفة التي تكوّنت بينهما ...

بلسان البطل يؤكد المؤلف انتقال (ونّوس) من حمار شغل إلى كلب حراسة لدى الفرنسيين، وذلك بعد انتهاء فترة التدريب، ومرافقته الفرنسيين في تحركاتهم كحالة شبه دائمة، في زياراتهم لأماكن مختلفة، وذلك للاستفادة من قوته البدنية، وبإشارة ذكية من الفرنسيين إلى أنّ الشعب قبل بهم وبوجودهم وها هو يتعامل معهم من خلال الخدمة في جيشه.

ثم جاء دور رحيل (علي) المفاجئ، بعد تركه الخدمة، وبإشارة ذكية من المؤلف إلى انفصال القوة المتمثلة بـ (ونّوس) عن العقل المتمثل بـ (علي)، لاسيما وأن (علياً) علّم (ونّوس) القراءة والكتابة وبحكمته كان يضبط الوحش المتمرد بداخله.

ثم جاء انغماس (ونّوس) في حياة الفرنسيين الداخلية والليلية ليكتشف حالة الخصاء النفسي التي يعاني منها بسبب تلك الأحداث التي مرّ بها في حياته الريفية، وقد عبرّ عنها المؤلف في الرواية من خلال تجربة (ونّوس) مع زوجة أحد الضباط الفرنسيين وعجزه عن الاستجابة لرغباتها وإرضائها بسبب حالته النفسيّة، وعقد الخوف المتأصلة، وذلك بإشارة إلى سيطرة العادات والتقاليد والأفكار الأولى على سلوك الإنسان ، وهنا تجلّت الاستفادة من علم النفس من خلال ذخيرة وافرة لدى المؤلف.

من خلال معايشة بطل الرواية للفرنسيين بحكم عمله كمرافق أصبح أكثر اطلاعاً على ما يجري في مقرّاتهم من علاقات، أبرزها لعب القمار، وتعاطي المشروبات، والرقص والغناء، وبمشاركة بعض وجهاء المدينة من السوريين، واكتشاف مصاحبة الجاسوس (عبيدو) للشيخ (زكي) إلى مقرّ الفرنسيين، وهنا إشارة إلى الدور اللّاوطني لبعض رجال الدين في التعامل مع المحتل، وتورطهم في الخيانة، وقد أصرّ (ونّوس) على مواجهة الشيخ (زكي) ومحاولة رؤيته، متعمداً المواجهة، وهنا تحصل المفاجأة لذلك الرمز المقدس اجتماعياً، والذي أسقط في يده عند مواجهة (ونّوس).

في أول زيارة لِـ (ونّوس) إلى قريته وعند مروره بوادي (ورور) تداعت ذكرياته عن معركة جرت في هذا الموقع وما ألحقته من هزيمة منكرة بالفرنسيين، من قبل (الشيخ صالح العلي)مع عدد من الرجال، لا يتجاوزون أصابع اليدين ...

ثم مواجهة (ونّوس) مع أمّه حيث ساوره الشك بها، بعد ملاحظة التغيير على شكل البيت الذي تركه متداعياً، ثم صفعة أمّه له وندمه على شكوكه التي تلاشت بعد قدوم الشيخ (زكي) لاستقباله، حيث توضح الأمر له بادعاء

الشـيخ انّ مـا قدّمـه (لأمّ ونّـوس) هـو مـا كـان يرسـله (ونّـوس) لهـا مـن راتبـه مـن الفرنسـيين، تلـك العطايـا كانـت لشـراء سـكوت (ونّـوس) كـي لا يفضـح خيانتـه وتعامله مع الفرنسيين، وهكذا حاول

(ونّـوس) إدارة الصـفقة مـع الشـيخ لصـالحه، وهنـا أدركـت الأم أن ثمـة علاقة بين ابنها وبين الشيخ، ولكنها لم تستطع الوصول إلى حقيقة تلك العلاقة، وحدها (سعدى) اكتشفت أن ثمة بعض الشبه أصبح بينهما، وذلك مـن خـلال حديث (ونّوس) الذي تطوَّر كثيراً، بعد تفـتح وعيـه واتسـاع مداركـه، ولكـن (ونّـوس) دفـع تلـك التهمـة، مؤكـداً أنّـه تغيّر بفعل حياته الجديدة في المعسـكر، ولقائه مع أناس مختلفين عمن عرفهم في القرية.

وفي آخر لقاء مع سعدى أكدت لـه أنهـا سـتظل علـى وعـدها لـه، وسـتبقى بانتظاره مهما طال غيابه...

***

عاد ونّوس إلى معسكره وقد تحرّر من كثير من الأثقال أبرزها أنّه من خلال تمكّنـه مـن إحكـام قبضـته علـى رقبـة الشيخ، ستكون أمّه وأخوته في مأمن من الحاجة والعوز والحرمان.

أشـار(بسـام حمـودة) بحرفيـة إلى إحسـاس (ونّـوس) بالـذنب وبالقـذارة الـتي لوّثته والعمالة الغارق فيها مرغماً، والتي حالت دون مقابلته للشيخ (صالح العلي)، لأنّه لم يجد مُسَوِّغاً لفعلته، ولعدم قدرته علـى شـرح وجهـة نظـره...، وهنـا بـدأت فكـرة التطهّـر مـن العمالـة تتبلـور لـدى (ونّـوس)، وذلـك مـن خـلال عمـل بطـولي يجب أن يقوم به، يغسل به العار والأدران الـتي لحقـت بـه، خاصـة بعـد اسـتلامه بندقيـة وذخـائر، حيـث اكتملـت ثقـة الفرنسيين به.

ازداد إصرار (ونّوس) على فعل شـيء ما، أصبح يتعامل مع البندقية كعشيقة، يحضـنها وينـام معهـا، لأنّـه يـؤمن بأنهـا الوسـيلة الوحيـدة الـتي سـتخرجه مـن هـذا المسـتنقع، وجـاءت سـاعة الحسـم عنـدما رافق ثلاثة ضباط إلى مزرعة فيها غرفة منعزلة، دخلوا إليها وبقي هـو في الخـارج للحراسـة، ولكنّـه كـان مصـمماً علـى قتلهم، بعد أن يـتمكّن الشـراب مـنهم ، وعنـدما فاجـأه صـراخ امـرأة في الـداخل، حملتـه ذاكرتـه إلى حلـم قـديم، عنـدما حـاول ابـن الشـيخ (زكـي) اغتصـاب سـعدى، ووقـف حينهـا عـاجزاً، فـانقض علـى الفرنسـيين مفرغـاً رصاصـاته في رؤوسـهم، منقـذاً تلـك المرأة مـن بـراثنهم، واصـطحبها بعـد ذلـك خارجـاً، وقـد رافقهـا، لـتروي لـه بـأنَّ (عبيـدو) قـد أحضـرها بحجـة خدمـة عائلـة محترمـه، لتفاجـأ بهـؤلاء الأوغـاد الـذين حـاولوا اغتصابها.

أوصل بعدها (ونّوس) المرأة إلى مكان آمن فيه أقارب لها، مع إحساسه بنشوة عارمه، طهرته من الداخل، وأثبت بذلك براءته من تهمة التواطؤ والعمالة، وقد غمره الصفاء والرضا من دون التفكير بالنتائج التي ستترتّب على فعلته...

أخذته الحيرة إلى أي اتجاه يسير، وقد استبعد ذهابه إلى قريته، لأنّ الفرنسيين سيقصدونها بحثاً عنه، بقي في الأحراش القريبة من القرية إلى أن التقى بـ (كامل)، وترك البندقية معه، بقي في حيرة من أمره إلى أن اتخذ قراره بأن يتجه إلى صديقه (علي)، الذي يطمع بحكمته وبمشورته الحسنة، وهو الذي يسكن في منطقة بعيدة عن الشبهات، وكان المسير باتجاه الشمال، حيث يتحرك ليلاً لتجنب أيٍّ مواجهة مع إنسان أو وحش، حتى وصل قرية (بيت ريحان) من قرى (جبلة) حيث يسكن (علي)، وكان اللقاء وكان حوار وعتب، وقد أكد (علي) لصديقه (ونّوس) بأنّه بين أهله، وكان لابدّ من استبدال اسمه الحقيقي باسم (لقمان) للتمويه، رغم التصاق اسمه به وبما يحمله من رمزية وخصوصية، فهو الإرث الوحيد المتبقي من والده، فقد تلاءم مع الاسم الجديد، ثم جاء انتقال (ونّوس) إلى قرية (جرماتي) البعيدة عن الأنظار برفقة (أحمد) الذي يشبهه بعض الشيء، ووالد أحمد (أبو سليمان)، كان ضمن الثوار الذين قاتلوا مع الشيخ (صالح العلي).

يتابع بسام حمودة سرده للوقائع، حيث داهم الفرنسيون قرية (ونّوس) وأذاقوا والدته العذاب، وأكثر ما آلمها عدم معرفتها بمصير ابنها، وهل هو حيٌّ أم ميت، وما رافق حياتها من الوساوس حوله.

سنتان من الاختباء والتنقل، وسيطرة الهواجس السوداوية على ذهن (ونّوس)، ورغم طغيان اسم (لقمان) عليه، أجج هذه الأفكار عدم معرفة أيّ اخبار عن أمّه وأخوته، ولإزالة هذه الهواجس تقض مضجعه، تصدّى (أحمد) للقيام بزيارة قرية (ونّوس) التي (المريقب)، لإيصال أخباره إلى أمّه وأخوته، وتقصّي ما لديهم من أخبار، وبعد ذهاب (أحمد) تتالت الأحداث، حيث أدرك (أبو سليمان) بفطنته أن الفرنسيين قد يساورهم الشك بوجود (ونّوس) لديهم من خلال بعض الوشاة، فنقله إلى قرية (بيت ريحان) ثانية، وقد صدق حدْسه، وقبل عودة (أحمد) كان الفرنسيون يطوّقون (جرماتي)، وقد رافقهم (أبو سليمان) في بحثهم، ولكن دن أن يقعوا على شيء، أو يصلوا إلى معلومات تفيد بوجود غرباء في القرية.

رغم إحساس (ونّوس) بالأمان، فقد عرض المؤلف بشكل متمكّن حالته النفسية وصراعه الداخلي، بين قبوله

الخدمة مع الفرنسين، وإقدامه على غسل عاره من جهة أخرى، والآن يرى تعميم أزمته الفردية على المحيطين به، والعبء الذي يعانيه ويعانونه جرّاء ذلك، ولكن عودة (أحمد) سالماً وسلاسة الرحلة خفّفت قليلاً من الصراع الداخلي عنده، خصوصاً ردّة فعل (أم ونّوس)، بعد معرفتها بأخباره، وبقاء (سعدى) على وعدها بانتظاره.

والجميل في هذه المرحلة، ظهور شخصية الشاويش (نعمان) الذي تعرّف على (ونّوس) وأنكر معرفته بوضعه، بل أشركه بالبحث عن (ونّوس) ذاته، ليؤكد له تجاهله، وليزرع الطمأنينة في نفسه، ورفضه لفكرة الهروب مرة ثانية، والتي ساورت (ونّوس)، ولكن الضربة القاضية والقاسية، كانت بانتقال الشاويش (نعمان) بفضل ادّعاء(الآغوات) عليه بحسن تعامله مع الفلاحين والبسطاء، وهذا ما يرفضه الفرنسيون.

في تلك الفترة كانت الحرب العالمية الثانية مستمرة، ودخلت القوات الإنكليزية إلى سورية وطلبت متطوعين، فبرزت عنده فكرة التطوّع معهم، والتي عارضها كلٌّ من (أحمد وعلي)، بسبب الخوف خاصة وأن فرنسا وبريطانيا حلفاء، ولكن جاء الحلّ بأن يأخذ (ونّوس) هوية (أحمد) وليتطوّع باسمه مع الإنكليز، وهكذا توجه (ونّوس) إلى اللاذقية ومنها إلى حلب، وبعدها تقرّر نقل القوات إلى منطقة أكثر سخونة، في المواجهة مع ألمانيا، فكانت الوجهة ليبيا، المحطة التالية له، وبقي في (طبرق) الليبية لأكثر من عام، وباسم (أحمد حسن حمودة)، وأشير هنا إلى أن (أحمد حسن حمودة) هو والد مؤلف الرواية، رحمه الله تعالى، وهو صاحب الهوية، كما أشير مرة ثانية إلى واقعية الأحداث ودقّتها، وقد جمعهما إضافة إلى الشبه في الشكل توافق السلوك.

وفي هذه الفترة تكرّرت عودة (ونّوس) إلى سورية، بإجازات من معسكره، كان يقضيها ما بين (جرماتي) و(بيت ريحان)، كما كانت تصله أخبار أمّه وأخوته عن طريق (أحمد)، الذي حُلّت مشكلة هويته عن طريق موظف في دائرة النفوس في (جبلة) من (آل المحمود) في (قلعة الخوابي)، المعروفين بوطنيتهم ومناصرتهم لثورة (الشيخ صالح العلي)، وقد صارحه بالحقيقة، فزوّده بورقة مؤقّتة تعبر عن شخصيته، بدلاً من استخراج بدل ضائع والذي قد يثير الريبة.

وهنا يؤكد المؤلف على وجود رجال وطنيين شرفاء، مع قلّة من الخونة وضعاف النفوس .

في بداية عام 1945م أنهيت خدمات (ونّوس) مع الإنكليز، ليعود إلى

(جرماتي) و (بيت ريحان)، حيث طمأنه عقله المدبّر (علي)، والذي كان يتابع الأحداث باقتراب النهاية والانفراج، وذلك بعد إحراق فرنسا للبرلمان في دمشق وقتل حاميته، وإرسال (الشيخ صالح العلي) برسالة تحذيرية، بالعودة إلى الثورة، مما جعل فرنسا تبادر إلى الاعتذار.

ولكن طقوس الخوف أخذت تعاود (ونّوس)، ربما هو الشوق إلى الأهل والقرية، بعد أن طالت مدة هروبه، مما زاد في شعوره بالتمزّق والعجز، وأخذت الكوابيس تنتابه، وإحساسه بالمطاردة يزداد.

وفي المقلب الآخر، وبشكل لا يمسُّ فنية الرواية، تمَّ ذكر الأحداث التاريخية المتعلّقة بالحرب، بما يخدم سياق السرد الروائي، وإظهار انعكاس ذلك على شخوص الرواية، حيث أشار إلى أن القوى المنتصرة في الحرب العالمية الثّانية بدأت بإعادة ترتيب العالم، ولملمة الخسارات الفادحة الناتجة عن هذه الحرب، وترميم الجراح، وكان من نتائجها الجلاء عن سورية، وكم كانت فرحة (ونّوس) مضاعفة حيث مع تحقيق الجلاء، سقطت الأحكام كافة التي أصدرتها فرنسا المحتلة، وهنا قرر العودة إلى قريته ومغادرة (جرماتي وبيت ريحان)، وأهلها الذين احتضنوه كابن لهم، برغم سيادة المفاهيم العائلية والعشائرية والطائفية، ولكنها مفاهيم سقطت بتعاملهم معه على حساب الشعور الوطني والإنساني، وهذا دليل على وحدة الشعب السوري وأصالته مجسدين معنى الانتماء الحقيقي للوطن ...سورية.

***

عاد (ونّوس) إلى قريته (المريقب) في منطقة (الشيخ بدر) ينهب طريق العودة، تحدوه لهفة عارمة لا توصف، متذكّراً في طريق عودته، بطولات المجاهدين، وخصوصاً عند مروره في (وادي ورور) المشرف على قريته، فوقف مطلاً عليه ودموع الفرح تغسل روحه، وتمسح كآبة السنين التي مرّت وهو مطارد، وتغسل عار التطوع في جيش المحتل .

وصل القرية، وكان اللقاء، المفعم بالزغاريد والدموع، مع الأهل والأصدقاء، و كذلك (سعدى) التي لم تملَّ انتظاره.

ثم مواجهة (الشيخ زكي) والحقد الدفين بداخله، وبمحاكمة عقلانية تحملّ (ونّوس) هذا الأمر مع تهديد الشيخ له همساً ليجد نفسه مدفوعاً لتقبيل يده، ليأذن الشيخ بعدها بمواصلة الفرح.

وكان لابدّ من زيارة (الشيخ زكي) بناءً على طلبه، وقد ازداد نفوذاً، بإقامته علاقات مع ذوي الشأن، وصلت إلى العاصمة.

وكانت المواجهة منفردة، وجهاً لوجه، وقد أخذت طابعاً آخر، حيث أخذ الشيخ يُسَوِّغ علاقته مع الفرنسيين، بأنه كان مفاوضاً وليس عميلاً، ثم أردف بطلب عدم مواجهته معه، وتهديده بالنهاية له بعدم القيام بأيّ بادرة مواجهه...

وهكذا أظهر المؤلف بحذاقة حالة الصراع المستمرة والدائمة، والتي تتضّح فيها سطوة رجال الدين، وتحالفهم مع ذوي النفوذ، حتى في ظلّ ما سُمّي بالحكم الوطني ...

ومن المواقف الإيجابية التي ذكرت في الرواية مقابلة (ونّوس) مع (القائمقام) الذي عُرف عنه انتماؤه لطبقة إقطاعية، ولكنه كان متمرداً عليها، وهو مبدع في عالم الأدب والشعر، وقد سأله عن البندقية التي أخذها من الجيش الفرنسي والتي احتفظ بها بعد قتله للفرنسيين، وذلك بوشاية من الشيخ(زكي) فصارحه (ونّوس) بالحقيقة وذكر اسم من آلت إليه البندقية، وهو ينتمي إلى منطقة (القائمقام) فطلب منه الأخير نسيان الموضوع، وأثنى عليه وهنأه بالسلامة، وهو موقف وطني مشرّف للقائمقام.

وهنا أستغرب لماذا لم يذكر الأديب (بسام حمودة) اسم القائمقام والذي هو بالتأكيد الشاعر الكبير (نديم محمد) المبدع الخالد بشعره، وصاحب المواقف السياسية والطبقية والوطنية المعروفة.

ويختم (بسام حمودة) روايته بالتأكيد على استمرار سطوة رجال الدين متمثلين بالشيخ (زكي)، ومن أتى بعده من أبنائه، وقد تحوّل ضريحه إلى مزار للبسطاء، ووصية والدته له قبل وفاتها، باستمرار زيارة ضريح سيّدنا الشيخ (زكي) بين حين وآخر...

***

أقول رواية " القوقعة...عودٌ على بدء " تأخذ بك بكلِّ لطف وسلاسة من بدايتها وحتى النهاية، متفاعلاً مع أحداثها التاريخية الدقيقة، والتي تؤرخ رغم كونها بطولة فردية بمؤازرة جماعية، لحقبة من زمن المستعمر الفرنسي، وثورة (الشيخ صالح العلي) والساحل السوري، والروح الوطنية التي يحملها السوري في كلّ أرجاء هذا الوطن، وتجاوز كلّ قيود الجهل والتخلف، والتعامل بمنطوق الحالة الإنسانية، وهذا تأكيد على الفطرة الصادقة والعفوية لهذا الشعب، أختم بالقول إنها رواية الواقع والبيئة الساحلية، وجبالها بشخوص معروفين غادرونا إلى دار البقاء، وهم مستمرون بذكرهم الخالد، ومنهم والد الأديب بسام حمودة "أحمد حسن حمودة " رحمه الله، الذي ترك أثراً طيباً من خلال عمله الوظيفي، ومن خلال أسرته الكريمة، وقد استوطن في منطقة الشيخ بدر بعد ذلك ...

بقي أن أقول: إن الرواية تتألف من / 166/ صفحة موزّعة على أربعة عشر فصلاً.

صدرت عن الهيئة العامة السورية للكتاب عام /2018/م..



علامات السّرد المضادّ "Dysnarration" رواية "شطّ الأرواح" آمنة الرميلي نموذجا

إلهام بوصفارة
باحثة وناقدة تونسية



هذه الرواية الرجراجة المرتجفة "تصعد في ظلام اللغة"(1) كما يصعد الجنين في ظلام الرحم. هذه الرواية حكاية تشابكت خيوطها وتشعّبت أحداثها وتداخلت أصواتها، حكاية مشعّثة على حدّ قول "باهية العمراني": "(...) ألمّ شعث هذه الحكاية مخبّلة الشعر كثيرة الضفائر، هذه الحكاية التي أكتبها الآن، حكاية تنكتب حروفها وسط أصوات الصرخات وزفير الدّموع وتداخل الوجوه ذات الملامح الممسوحة"(2).

هذا الشعث يجعل القارئ يخبّ في مسارب هذا السرد الحكائي ويتوغّل في مغاور الرواية باحثاً عن نقطة البدء متتبّعا صدى أوهامه أثناء القراءة. لكن هل تستجيب رواية شطّ الأرواح لأوهام القارئ المرجعيّة المتعلّقة بصورة البطل وأبعاده الرمزية أم ستعرّيها وتعارضها منذ البداية؟

البداية المضادّة: Anti début

من أين تبدأ الرواية؟ تصعب الإجابة. لكن يمكن الحديث عن أكثر من بداية: بداية الكاتب، بداية القارئ، وبداية الرواية نفسها.(3)

بداية القارئ واحدة وهي أوّل جملة في الرواية لأنّه يتعامل مع النص كشيء

مــادّي مــرقّم. لكــنّ سيتّضــح للقــارئ أنّ بدايته في شطّ الأرواح مضادّة لا تملك من سمــات البــدايات المألوفــة شــيئا. فبدايتــه ليست إلّا النهاية في المسار القصصيّ.

أمّــا بدايــة الكاتبــة في شــطّ الأرواح فلا يمكــن الجزم فيهــا، إذ مــن النــادر أن يبــدأ الكــاتــب روايتــه بــالكلمــات الأولى التي يقرؤهـا القـارئ. لكن ما لا شكّ فيه أنّ الكاتبة قد بدأت بتخطيط الحبكة ورسم الشخصيات وترتيب عناصر السرد فنثــرت "الإشــارات الصــحيحة والخادعــة ليتوكّأ عليها النص وينمّيها تدريجا"(4) دون أن تسلك ضرورة خطّ الزمن المستقيم فتقدّم النهايات وتؤخّر البدايات.

وبالنســـبة إلى بدايـــة الروايـــة فلـــها احتمالات لا حصر لها عموما. لكــن علـى الأرجـح أنّ بدايـة الروايـة في شـطّ الأرواح تظهر مع الفصل الثالث الموسوم بـ" تكـون البداية غالبا جوهر الحكاية" و نعثر على قول صريح: " من هنا بدأت الحكاية مع "خير الدّين المنسي"(5) يحدّد نقطة بداية الرواية.

وبدايـــة الروايـــة تشـــكّل مكانـــا اســـتراتيجيّا في الـــنص يحـــدّد طريقـــة القـــراءة(6). إذ فيـــه تتنـــافس مهمّتـــان: المعرفـة والتشـويق. فـالتزام الروائيّـة ببنـاء عالم الرواية واستدراج القارئ إلى عالمها لتوريطـه في لعبتهـا يـدفعها إلى التصـميم بإخفاء بعض المعلومات أو تأخيرها وتجنّب التفســير وتعمّــد التغمــيض وخلــق تضــادّ ممنهج كأن تبدأ بالنهاية وتنتهي بالبداية لتوازن بين المهمّتين المذكورتين آنفا.

البطل المضادّ: Antihéros

الباهية هل هي البطلة في الرواية؟ إنّ "اعتبار البطل مرادفا للشخصية الرئيسة اعتبــار خــاطئ. فالشخصــية الرئيســية تكتسب صفتها من دورها داخل الرواية، أمّا البطـل فيكتسـب صـفته لا مـن دوره فقط بل من خصاله أيضا."(7).

الباهيـــة هـــي الشخصـــية الرئيســـة ولعلّهـا اكتسبت صفة البطولـة مـن توفّر العناصر الستّة المميّزة التي حدّدها فيليب هامون في البطل الروائي:

1 - **الوصف المميّز**: الباهية تلعب دور الشخصية والـراوي معـا ثـم إنّهـا تتّصـف بصــفة لا يملكهـــا غيرهـــا في شـــخوص الرواية وهـي أنّهـا "مـا تحشـمش، قبْيحـة وبذيئـة ولا تـرحم! "(8) ثـم إنّهـا ارتبطـت بعلاقــة حــبّ مــع خــير الــدين المنســي الشخصية الرئيسة من الرجال.

2 - **التوزيع المميّز**: حضورها في كلّ الأحـــداث الرئيســـية وفي كـــلّ الأوقـــات الهامّـة بل هـي حجـر الأســاس في كلّ مـا يحدث.

3 - **الاســتقلال المميّــز**: ظهورهـــا في أكثـر مـن مســاحة سـرديّة وحـدها أو مصـحوبة في كلّ مـرّة بشخصـية مختلفـة مـن شخصيات الروايـة. ثـم هـي الوحيـدة

التي تملك الحقّ في المونولوج بينما الشخصيات الأخرى لا حقّ لها سوى في الحوار.

4 - **الوظيفة المميّزة**: شخصية فاعلة متحرّكة تخاصم وتنتصر، تتلقّى المعلومات، تتلقّى دعم المساعدين، تخاف وتنجو، تسدّ الحاجة وتعوّض النقص.

5 - **التحديد المسبق**: دخلت الباهية مسرح الأحداث عبر أسلوب الكلام: "يضجّ زملائي في الصحيفة وخاصّة زميلاتي من كلامي، لسانها منْتنْ يقولون أو يقلن. لا أهتمّ ولا أعطّر لساني من أجلهم"(9) و"نفث المدير دخانه بعنف: "كفّي يا باهية، كفّي! تعبت منك ومن لسانك!(10) ثم بعد أسطر قليلة يسترضيها" لا غنى للصحيفة عن لسانك المنتنْ هذا!"

6 - **التعليقات الصريحة**: التعليق على أفعال البطل بأنّها جيّدة أو سيّئة كالتعليق الجاري على لسان الراوية الباهية على أفعالها: " في أعماقي الآن تسرح باهية مخبولة منفوشة الشعر، تضحك بلا توقّف وتجري وحيدة على رمال شطّ الأرواح... لا أريد أن ألحق بتلك الباهية المخبولة التي تدعوني إليها بإلحاح" (11).

اكتساب شخصية الباهية الشخصية الرئيسة لهذه العلامات يجعل منها البطلة. لكن هل تتمتّع باهية بخصال البطل في الروايات التقليدية كالجمال والكرم والذكاء والنبل والقوّة... أم أنّها تحمل خصال البطل الزائف عند بروب أو البطل المضادّ عند غريماس؟ هل جاءت الباهية في صورة الشخصية الحرّة المعارضة لتدهور الإنسان والمتمسّكة بالقيم والمثل، هل استجابت لصورة البطل الروائي التي يتمثّلها القارئ المعاصر في مخياله؟

لو بدأنا بمقارنة طفيفة بين شخصيّتي الباهية وخيرالدين المنسي: ماذا كان هاجس كلّ منهما؟ أيّهما أقرب إلى صورة البطل الارستقراطي التقليدي القادر على تمثيل الفئات المهمّشة في مجتمعه؟

ما تزال صورة البطل الروائي في خيال القارئ المعاصر تقليدية قد مثّلها خير الدين المنسي تمثيلا وفيّا وكان في صورة البطل الذي توقّعه. وقد عرّف فيليب هامون الشخصيّة بأنّها " علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة له إلّا من خلال انتظامها داخل نسق محدّد"(12) وهذه الشخصية العلامة لا ندرك مدلولها ورموزها وقيمها الكونيّة التي تجسّدها إلّا بفعل القراءة والتأويل. وبين عملية التأويل التي يقوم بها القارئ وعمليّة الخلق التي يسنّها المؤلّف " تنتصب كإسقاط لصورة سلوكيّة مسنّنة داخل نوع ثقافي خاص"(13).

ومتى فكّكنا الصورة السلوكيّة المسنّنة لخير الدّين المنسي تطالعُنا صورة رجل متطوّع يدفن جثث الحرّاقة في مقبرة الغرباء بجرجيس يخاطر بحياته ويجمع ملفّات عن المهرّبين ليكشف فضيحة سياسية ويدافع عن البيئة ويواجه نفوذ أصحاب الاقتصاد والمال والسياسة: " خير الدين كان يسجّل كلّ حكاياته في شطّ الأرواح في أوراقه ثم في حاسوبه: قال لي...: كتبت كلّ شيء يا ابن عمّي، جمعت كلّ شيء. الملفّ جاهز وسأتخيّر صحفيّا او محاميا أو قاضيا لأرسل إليه الملفّ.. عليّ بفضحهم يا صاحبي!(14).

ويعرّف هامون البطل بأنّه "بناء عقليّ يؤلّفه القارئ انطلاقا من مجموعة دوالّ قائمة في النص"(15). فللدّال أيضا أهمّية كبرى عند هامون من خلال تركيزه على بعض المحدّدات الثاوية وراء اختيار المؤلّف لأسماء الأعلام. فالمحدّدات المعجمية المكوّنة لاسم "خير الدّين المنسي" كاشفة عن مدلوله (خير، دين، نسيان) أليس هذا تجسيما لمثل تونسيّ مأثور انسجاما مع القيم الدّينيّة والأخلاقية مفاده: "اعملِ الخير وانساه"؟

اسمه دالّ حامل لمدلوله لا يستدعي من القارئ عناء شديدا لتفكيك سننه ليجزم بأنّ خير الدّين المنسي بطل تقليديّ يحمل لواء الأخلاق وقيم الخير وينهض بمشروع إصلاحيّ تنويري داخل النص السرديّ المنجز. وككلّ بطل يتخيّر عامله المساعد.

ووفق الاستدلال المنطقي وقع اختياره على الباهية، لكن لماذا هي بالذات؟ " متى جمعت كلّ هذا ومتى لمت ما لمت؟ ولمَ أنا يا رجل؟ لمَ؟"(16) أ لأنّها صحفيّة لسانها منتن وناجحة ولها جمهورها؟ لكن مهما يكن من سبب يبقى السؤال الأهمّ هل نجحت في أن تكون أداة الفضح والكشف والتنوير؟ هل تقدر على ذلك وهي التي تتخبّط في أسئلتها: "عليك اللعنة يا باشا، هل أقدر على حمل هذا الحِمل؟ على لمّ هذا الشتات وقراءة شظاياه المتناثرة... لم تعذّبني بهذه الشراسة؟ وهل يمكن أن يكون للحبّ مجالٌ وسط كلّ هذا!؟"(17).

ما كان همّها شخصيّة الباهية الصحفية؟ تغيير العالم من حولها؟ كلّا. كان همّها الحكاية وحصد الإعجاب والانتشار والفلوس: "تحصد مقالاتي الإعجاب، تنتشر بسرعة وكثافة، يفرح مدير الجريدة... وأنا أغادر لا أنسى أن أذكّره دائما: "صب لي فلوسي"(18) بل الحكاية عندها مجرّد "إثارة تنقلها إلى قرّائها المهووسين بأخبار الموت"(19) بل لا تتردّد البطلة في الكشف عن باطن بهيميّ مادّي تتمنّى فيه وفرة الجثث استرزاقا واغتناما للمال ولعدد المعجبين:

"حين أقرأ في نهاية رسالة من رسائله: "لا جثّة" أُصاب بالخيبة، يعني أنّني لن أكتب مقالا آخر مثيراً في الصحيفة"(20) ثم تتجلّى شخصيّة الباهية صريحة إلى حدّ بعيد في بداية الرواية إذ لا تعنيها من الحكاية القضيّة أو وجهها الإنسانيّ وما يمكن أن تحمله من أبعاد اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة ونفسيّة بل تقول: " في البداية كانت رسائله تستفزّني، تثير خيبتي، وحتّى مللي أحيانا، لا أحبّ إلّا قصص الجثث وهي ترتمي على الشاطئ... أحبّ تلك المعلومات التي يمدّني بها الباشا عن هذه الجثة أو تلك، لا ألتفت كثيرا إلى ما يلفّ به القصّة من رثاء وتحسّر بسبب عمرها أو ما تعرّضت له.."(21).

هذه اللامبالاة أمام الوجه الإنساني الصارخ الذي يعبّر عنه خير الدّين المنسي في رسائله أو لنقل هذا التعاطي القاسي مع قصص الموت بوصفها مجرّد معلومات مثيرة يجعل القارئ إزاء نوعين من الأبطال ذكرهما التحليل السيميائي: خير الدين المنسيّ ذات فاعلة مستقلّة تسعى إلى تغيير العالم من حولها. والباهية ذات منفعلة صنع منها العالم كائنا جديداً أو دمّر الوجه البهيميّ فيها فترصد التغييرات التي طرأت على كيانها وغيّرت من سلوكها إلى حدّ الاستنكار وهي تتعرّف إلى ملامحها الجديدة فتقول: " أتأكّد تقريبا أنّني لست الباهية التي أعرف (...) أتبيّن مرة أخرى أنّني تغيّرت، أنّني لم أعد أنا، باهية القديمة ما كان يمكن أن تتدحرج وراء رجلين... لو كنت أنا أنا فلا بدّ أن أستوقفهما مثلا، أن أقول لهما: انتظرا، هل عميتما؟ أما تريناني أركض وراءكما كجروة؟ ولكنّني لا أقول شيئا، أركض من خلفهما كجروة.."(22).

ماذا فقدت باهية بعد انتهاء مغامرتها وبعد مغادرتها شطّ الأرواح؟ فقدت على ما يبدو "لسانها المنتّن"، فقدت ميزتها الاجتماعية، وكأنّ بالرّميلي انتزعت من بطلتها وجهها الإنسانيّ وعزلتها ضمن غربتها الداخلية ونفتها خارج خطابها وأعادتها إلى عالمها الطبيعي: عالم المغامرة: " أعود إلى حجمي، وحيدة خائفة، أحسّ بالوحدة والغربة أكثر، كم أنا غريبة الآن يا خير الدّين"(23).

لتخرّ في آخر الرواية يائسة مستسلمة مغلوبة منكسرة أمام غالبها خير الدّين المنسي: "أواصل الصمت والانكسار الدّاخليّ المترع بالدّوار وضيق النفس. غلبْتني يا خير الدّين، أنت الغالب وأنا المغلوبة"(24).

هذه الغلبة كانت للبطل التقليدي الفاعل المؤمن بالقيم وهي غلبة على ما يبدو ضرورية حتّمتها الكاتبة لتعيد التوازن إلى هذا العالم القبيح. لكن لماذا استحقّت الباهية البطلة الفشل والهزيمة؟

الملاحظ أنّ الكاتبة اختارت لبطلتها صاحبة الدّور الرئيس في الرواية صفات جسدية ومعنويّة دونية عادة لا تسندها الرواية إلى بطلها كالقبح والغباء والخوف والضعف والعجز: "وحده الغباء يرقبني بعينه الصفراء السّاهمة الفارغة من كلّ معنى، لا شيء غير هذه اللعبة السمجة التي أقحمني فيها خير الدين المنسي... حرّكني داخلها دمية غبيّة بعينين زجاجيّتين وضفيرتين قصيرتين وفم واسع من الأذن إلى الأذن" أبكي أكثر من صورتي الغبيّة المرسومة أمامي"(25).

وحرصت الكاتبة على تمثيل العلاقة بين البطلين بالعلاقة بين حبّة القمح ورحى الطاحونة "وقد كنتُ انا حبّة قمح سقطت في قلب رحاك،"(26) فهي في منزلة القمحة المدقوقة. وتعمّدت الكاتبة اختيار شخصيّة امرأة بسمات الباهية لتمثيل الدّور الرّئيس في الرواية. وذلك قصد التعبير عن رؤية معيّنة للواقع أو مفهوم محدّد للعالم. فالباهية الصحفية الأنانية التي تحبّ حكايات الجثث ولا يعنيها منها سوى الخبر وما تحصده من إعجاب وأموال، مثال للبطلة المضادّة وهي مضادّة في خصالها لأبطال الملاحم والمسرحيّات الكلاسيكية والروايات التقليدية.

هي مضادّة على غرار شخصيّة شارل بوفاري البورجوازي الغبيّ وزوجته السيدة بوفاري التي تغذّي ذهنها بمطالعة القصص الرومنسيّة في رواية madame bovary لفلوبير، وشخصيّة دون كيشوت الذي يحبّ قصص الفروسيّة في رواية Don quichote لسرفانتس.

ويبدو أنّ البطل المضادّ في أدب القرن العشرين ضحيّة مجتمع ذي آلية غريبة(27). ومن أهمّ خصال باهية المنتشرة على امتداد مراحل تشكيل صورتها منذ البدء إلى النهاية: الحذر والطمع والمكر والحسابات المتستّرة، الفضول المرضي، الخوف، النفاق، سلاطة اللسان، الأنانيّة، الغباء، العجز، اليأس... والطريف أنّها تعي ذلك التضادّ بالتعليق على اسمها فتقول: " لم سمّوْني باهية وما أنا بباهية!"(28).

ولو نظرنا في بعض المحدّدات الصوتيّة المكوّنة لاسمها لوجدناه لفظا دالّا دقيق الاختيار، أي لفظا منشطرا بين الجهر (ب) والهمس (هـ)، متراوحا بين السلامة (الباء، الهاء) والعلة (الألف، الياء)، مشدوداً بين الحرفين الأوّلين في الأبجدية العربيّة (الباء، الألف) والأخيرين (الهاء، الياء).

وفي هذا المدى الصوتيّ المتناقض يتشكّل مدلول باهية وتتلوّن شخصيّتها بالصّراعات بين إنسانيّتها وبهيميّتها،

وعيهـا ولا وعيهـا، عقلـها وجنونهـا، ظاهرهـا وباطنهـا، نجاحهـا وفشـلها، جمالها وقبحهـا، خيرهـا وشـرّها، إنّهـا البطلـة المضـادّة في صـورتها الإنسـانيّة. فالرميلي لم تول ظهرهـا للتحليل النفسـي ولم تحـرم شخصـيّتها مـن هويّتهـا الاجتماعيـة ولم تغرقهـا في الغفلـة(29). بتحويـل اسمهـا إلى حـرف أو ضـمير أو غيـاب. بل ميزة نموذج البطل المضـادّ أنّه يقـدّم وجوهـا ونمـاذج جديـدة للحيـاة البشريّة، كوجه الباهية المرأة الصحفية ضيّقة الأفق التي تتصوّر الحياة ومآسيها من خلال مقالاتها الصحفية مجرّد إثارة وأخبار تأكل بها الخبز: "آكل خبزتي بأخبـار جثثـه الـتي يتقيّؤهـا بحـر الجنـوب"(30) وتكتفـي بتلـك البضـاعة القصصيّة "يكفيني مـا تـوفّره لـي مـن أقاصيص جثث يـؤكّلني الخبـز"(31)، بل حقّقت بالحكايا وأخبار الموت غُنما مادّيـا لهـا وللجريـدة "مقـالاتي هـي الـتي ترفـع مـن أرقـام توزيـع الصـحيفة (...) مـا يعنيه ذلك من مداخيل إشهارية(32) نزولاً عنـد قاعدة العرض والطلب عنـد قرّائها "المهووسـين بأخبـار المـوت"(33) وهـذا الهوس عنـد الصحفيّة ومـديرها وقرّائهـا يُبرز نوعـا آخـر مـن الاتّجـار وهـو الاتّجـار بقصص النّاس والآلام الإنسانيّة ومعانـاة الآخرين بحثـا عن أعلـى نسبة من القـرّاء والمتـابعين وأوسـع مـدى للنشـر "نشـروا مقالـك بـالآلاف"(34)، وبالتـالي أعلـى المداخيل. وفي هـذا المنحـى تكـون المؤلّفـة قـد خلقـت تضـادّا بـين صـورة البطلـة والصـورة النمطيّـة المتوقّعـة الـتي يجـب ان تلوح في أفق القارئ.

وبطلة شطّ الأرواح الباهية العمراني بطلة مضادّة رغم نجاح مقالاتها ومسيرتها المهنيّـة لم تعـرف سـوى البـؤس والوحـدة والاكتئـاب والانهيـار ولا يعطيهـا حظّهـا غير السأم والمرض والاكتئاب. فلم تظهر في دور البطلـة القـادرة علـى الخـروج مـن طبقتها وتمثيل الأصوات البسيطة المهمّشة بينمـا بـدت بطلـة مضـادّة محكومـة بخصـال طبقتهـا الاجتماعيـة المتوسّـطة. وقـد استغلّت الكاتبـة آمنـة الرميلـي في توجّههـا الـواقعي هـذا النمـوذج المضـادّ لتوجّـه النظـر إلى مصـاير الحـارقين والعاطلين عن العمل وتسلّط الضوء على الفقراء المهمّشين غير القابلين للاستيعاب الاجتماعي. فالرواية في كلّ عصر أدبيّ "تحدّد قوى الشرّ الـتي ستغالبها وبالتالي ترسـم صـور أبطالهـا."(35) وروايـة "شـطّ الأرواح" بسِمة بطلتها المضادّة لا تنـأى عـن روايةcamus كـامو l’étranger "الغريـب" أو روايتيْ كافكـا le chateau "القصـر" و le procès "المحاكمة".

والباهية بطلة مضادّة كأبطال هذه الروايات العالميّـة استحقّت الفشـل نتيجـة عجزهـا عـن تحقيـق وجودهـا. وبالتـالي فرواية "شطّ الأرواح" من الروايات المضادّة Anti-Roman.(36) وغايتهـا معارضـة

الرواية من داخلها. والرميلي سعت إلى هذا النوع من المعارضة pastiche في روايتها في أكثر من مناسبة كسخريتها من الروايات الرّاهنة: " قرأت بضع صفحات مليئة بالتأمّل السطحي والشكوى التي نسمعها في المسلسلات المصريّة ثم التركيّة التي أصبحت تملأ القنوات الخاصة وحتّى العامّة.. وارتفع منسوب القرف في دمي وأنا أتقدّم في القراءة.. شربت قهوتي في جرعات سريعة... رميت بالرواية على أرض الغرفة بوعد غليظ ألّا افتحها مجدّدا."(37).

وسخريتها من كتابة الشعر مقارنة بكتابة الرواية: " يضحكني بعضهم حين يتحدّثون عن "عذاب الشعر". أيّ عذاب في رصف مجموعة من الجمل المتنافرة؟ ليكتبوا رواية وسيرون! وهذا ما أراه، الرواية قراءتها عذاب في عذاب فكيف بكتابتها؟ تعرف بم أشبّه كتابة قصيدة وكتابة رواية؟"(38).

فالمؤلّفة لا تشير إلى ضعف جنس الرواية أو الشعر بل تنبّه كما قال سارتر إلى أنّنا نعيش في عصر التفكير وأنّ الرواية كحال الشعر أخذت تفكّر في نفسها وأنّ " الروايات المضادّة تروي لنا حكاياتها لخلق المزيد من الخيبة."(39).

تعرية أسلوب السرد: Dénudation du procédé

وقد توسّع مصطلح الرواية المضادّة لتندرج ضمنه أيضاً الرّواية التي تعرّي تقنيات الفنّ الروائي أمام القارئ من خلال تصوير رواية في طور التكوين.(40) والسّرد في شطّ الأرواح سرد مضادّ يعرّي أوهام القارئ الذي يظنّ أنّ الرواية تمثيل للواقع، ويكشف عن لعبة السرد وعملية التحكّم بالواقع في كلّ فصل والدور التنظيمي الذي قامت به الكاتبة. سرد يحسّس القارئ بالعمل السرديّ وكيفيّة تكوّنه وتشكّله في الذهن ثم على الورق. والرّميلي على مدى الرواية تكشف للقارئ دورها في تشويش الأحداث بتعمّد خلق الفجوات والحذف والنقص وبعض الانقطاع بين السرد والحكاية لتبقيَ السرد في باب القصّ بوصفه صنعة.

آمنة الرّميلي كشفت عملها للقارئ وجعلته يرافق تكوّن الرواية ويشهد أطوارها المتعاقبة ويسمع صوت الكاتب فيها: "أختنق، أحاول بلع كرة الهواء التي تنغرز في حلقي والباشا يسألني متى تنهين روايتك؟ (...) أكتب فقرة أو صفحة أو نصفها وأنا أؤكّد لنفسي.. لا شيء! حكاية فارغة، بضع جمل وأفكار أو خواطر متطايرة، ولا شيء غير ذلك."أنبّه روحي: "هذه ليست رواية، سمعتِ؟ إنّها قطع ممزّقة من أفكار تتطاير في رأسي بلا نظام".(41)

فالرميلي تعرّي عملها تعرية مقصودة، ولا تحاول إخفاء أسلوب التأليف وراء العرض المنطقي للأحداث

وربط الأسباب بنتائجها. وجعلت بطلتها الباهية تكابد كتابة رواية مثلها. وقد يأتي مقطع تتماهى فيه كلّ الأطراف فلا تعرف المتكلّم هل هو الكاتبة أم الباهية: "حكاياتك يا خير الدّين! حكاياتك هي يا باشا أم هي حكاياتي؟ أنفاسي أم أنفاسك؟ حروفك أم حروفي هذه التي تكتب الآن؟ أهذه ملفّاتك أم ملفّاتي، قل بربّك أيّها الرجل الغريب العجيب السّارح بين القبور وبين أفكاري! أ هي أسئلتي أم أسئلتك؟(42).

وأطلق محمد القاضي على هذا النوع من الكتابة "الرواية في الرواية" roman dans le roman(43)، لأنّ انكفاء الرواية على ذاتها بتصوير سيرورة إنتاجها وجعل الكتابة موضوعا لها له تأويلات متباينة لكن الملحوظ أنّ الخطاب على الخطاب في شطّ الأرواح، يحتلّ مواضع داخليّة استراتيجية من النص تعلن عن بدايته وانتهائه وتطالعنا فصول الرواية بعناوين في شكل جمل صريحة تجسّد ظاهرة الخطاب على الخطاب فبين الحمل والإجهاض تكمن الحكاية ويتجسّد الخطاب القصصي. وهذه عناوين الفصول تؤكّد ما ذهبنا إليه: " قد تكون الحكايات في بداياتها فارغة / تكون البداية غالبا جوهر الحكاية / حين تنطلق الحكاية فلن تشدّها حبال/ قد تأكلنا الحكاية / للحكاية أسئلتها المحرجة / أحيانا ترفض الحكايات أن تنتهي/ عودة العودات.. هل نسقط في الحكاية؟

ما من فصل خلا عنوانه من لفظة (حكاية)، هذه الحكاية تتشكّل بين حَمل البطلة الراوية وإجهاضها. لكنّه حمل غير عادي أرعب الطبيبة. وإذا كان الإجهاض ليس إجهاضا بل تنظيفا فلا يمكن أن يكون الحَمل إلّا كاذبا، رعشة في القنوات، حَملا كاذبا مثل الباشا: "كذّاب يا باشا" إنّه يروي، أقول، يروي لا غير، يؤلّف حكاية ويقحمني فيها، يكتب بي وأكتب به فيما يبدو.."(44).

يقولون الكتابة مخاض والرواية ولادة لكنّ عملية الحَمل لم تشهد مخاضا ولم تنته بولادة طبيعية ولا حتّى قيصرية. وهذا يكشف عن وعي فنّي للكاتبة بمفهوم الرواية: بدايتها حَمل في القنوات لحكايات كاذبة ثمّ إجهاض الحكايات هو تطهير القنوات والمسالك بإخراج الحكايات الكاذبة إلى النّور في سكون: "يعجبني هذا السكون في رحمي، في انتظار سكونك أنتِ أيّتها الأوراق المشعّثة!(45).

ولكنّ الباهية الحامل لا تفتأ تكرّر أنّها لا تحبّ الأطفال ولا تطيق صراخهم: " لا أحبّ الأطفال يا مراد.. أعجز عن حبّهم فكيف بحملهم ووضعهم والعناية بهم؟"(46) فهل يصدّق القارئ أنّها وقعت في حمل طبيعيّ مع ما يحمله

جسدها من نفور وشرّ مرضيّ واجهها به زوجها مراد قبل الانفصال: "شهق: كلّ هذا الشرّ فيك يا باهية؟ كلّ هذا الظلام؟ لا تحبّين الأطفال؟ أنت غير سويّة، أنت مريضة"(47).

هذا النفور من الحَمل والولدان قد يوجّه القارئ إلى قراءة جديدة للفصل الأوّل والأخير من الرواية. ولا سيّما أنّ الطبيبة لم تؤكّد الحَمل ولا الإجهاض في الفصلين، ثمّ إنّ الكاتبة تعمّدت ألّا تشكل كلمة "حمل" فهل المقصود حَملٌ أم حِملٌ؟ وقد عثرنا في الرواية على هذين الشكلين متجاورين حين لعنت باهية الباشا على ما أثقلها به من حِمل: "عليك اللعنة يا باشا، هل أقدر على حَمل هذا الحِمل؟ على لمّ هذا الشتات وقراءة شظاياه المتناثرة..."(48) هل هو انزلاق مقصود؟ هل هو تلميح بمثابة العلامة الدّالة على ما يفكّر فيه الكاتب أم هو ضرب من "نشوة التكرار" une sorte d'ivresse de l'itération.(49)

يبدو لي أنه من الأصحّ قراءة هذه الهفوات بمثابة العلامات الدّالة على أنّ الكاتب نفسه يصادفه أحيانًا أن "يعيش" مثل هذه المشاهد بقوّة يبدو لي أن هذه الالتباسات تشير في بروست إلى نوع من تسمم التكرار.

والنّقد ذاته بإمكانه كذلك أن يُعدَّ مثل هذه التلميحات كزلّة لسان للمؤلف lapsus (50)، أوفلتات القلم في المكتوب حيث يتمّ ما يسمّيه جونات بالكشف اللّاإرادي(51)، وإن توغّلنا في لا وعي الكاتبة وذهبنا في إمكان صحّة الشكلين بوصف الحَمل حِملا وثقلا ظاهرا فهل سيبطل لفظ "إجهاض"، عنوان الفصل الأخير، معنى الحِمل بعدّ الإجهاض مختصّا بحقل الحَمل والولادة؟ وهنا لا غنى للقارئ عن المعاجم في فعل التأويل لأنّها تفتح له مسارب لذيذة من الفهم والمعنى.

يقول ابن منظور صاحب اللّسان: "فأجهضوهم عن أثقالهم يوم أُحد أي نحّوهم وأعجلوهم وأزالوهم. وأجهضني فلان إذا غلبك على الشيء. وأجهضه: غلبه"(52).

وقد تردّد صدى هذا المفهوم الطريف للإجهاض بمعنى العجلة والغلبة، في آخر الرواية حين أقرّت بأنّ خير الدّين قد أجهضها وغلبها: "غلبْتني يا خير الدّين، غلبْتني على كلّ أموري يا باشا، غلبْتني بكلّ ما أمرت به، أنت الغالب وأنا المغلوبة، أنت الغالب وأنا المغلوبة!"(53).

وإذا كان هذا الحمل بيّنا وهو لمّ الشّتات والشظايا المتناثرة من الحكايا والقصص، فالإجهاض إذن في مفهومه المعجميّ الغلبة أي الانتصار وتحقيق المُراد وهو لمّ المشّتت وترتيبه وتنسيقه في عمل

روائـيّ "نظيـف": "هــذا لـيس إجهاضـا عزيزتي، هذا تنظيـف(54). وقد رضخت باهيـة لما أمَر بـه خير الدّين بعد ممانعة عنيـدة فقالـت للطبيبـة دون مقدّمات ولا مناسبات: " المهمّ أن تنتهي الرواية..."(55)

فمـا الروايـة؟ أ ليسـت سـوى جسـد لغـويّ متمـرّد حامـل لحكايـات مبعثـرة (كجسد الباهية)؟ جسد يُجهضه منشئه ويُرضخه بروح ذكيّة فيغلبه بالحبّ حينا وبالتعذيب حينا آخر (كروح خير الدّين): "لِمَ تعذّبني بهذه الشراسة؟ وهل يمكن أن يكـون للحـبّ مجـالٌ وسـط كـلّ هذا؟!(56) وبهما البطلين الاثنين تكتمل الرّوايـة بالباهيـة وخـير الـدّين، بالحَمـل والإجهاض (بحَمل باهية للحِمل وبإجهاض خـير الـدّين للباهيـة)، بالفشـل والغلبـة، تكتمـل بالجسـد والـروح، تكتمـل بالبداية والنهاية، بالخير والشرّ، تكتمل بالكاتب والقارئ.

هـذا المفهوم للرواية بوصفها حَمـلا كاذبا في رحم الخيال أو حِمـلا ثقيلا في حـدّ ذاتـه يسـتدعي إجهاضـا ومغالبـة، مفهـوم مضـادّ يعـارض المفهـوم السّـائد للروايـة أو النظـرة الكلاسـيكية إليهـا. ولئن كانت عناوين الفصول تكشف عن تـداخل بـين حكايـة التـأليف والحكايـة المؤلّفـة، أي تـداخل بـين روايـة الكاتبـة ورواية الراوية فإنّها تعكس وعي المؤلّفة الجماليّ وتفكيرَها في فعل الكتابة وهو مظهر من مظاهر اتّجاه الكتابة الروائية الحداثية.

الهوامش:

(1) آمنة الرميلي، **شطّ الأرواح**، تونس، دار محمد علي الحامي، 2020، ص 38.

(2) نفسه، ص175

(3) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت، دار النهار للنشر، 2002، ص32

(4) **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص 33

(5) **شطّ الأرواح**، ص17

(6) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص32

(7) **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص35

(8) **شطّ الأرواح**، ص 18

(9) نفسه، ص 170

(10) نفسه، ص171

(11) نفسه، ص250

(12) فيليب، هامون، **سميولوجية الشخصيّات الروائية**، ترجمة، سعيد بنكراد، الرباط، دار الحوار، 1990، ص8

(13) سعيد بنكراد، **شخصيّات النص السردي**، القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2016، ص102

(14) منة الرميلي، **شطّ الأرواح**، ص 247

(15) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص35

(16) منة الرميلي، **شطّ الأرواح**، ص 181

(17) **شطّ الأرواح**، ص190

(18) نفسه، ص27

(19) نفسه، ص15

(20) نفسه، ص 14

(21) نفسه، ص 12

(22) **شطّ الأرواح**، ص ص 194 – 231

(23) نفسه، ص 223

(24) نفسه، ص26

(25) [1]**شطّ الأرواح**، ص190

(26) نفسه، ص188

(27) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مرجع سابق، ص36، وفي الصفحة السابقة عقد مقارنة بين البطل والبطل المضادّ: " تخلّق البطل في الرواية التقليدية بأخلاق ارستقراطية بينما ظهر البطل المضادّ بأخلاق بورجوازية. لا عقد يقيّد البطل، فهو القيّم الوحيد على أفعاله، بينما يخضع البطل المضادّ لقواعد المجتمع الذي ينتمي إليه. (...) البطل ارستقراطي متحرّك قادر على الخروج من طبقته وتمثيل دور الرّجل العاميّ البسيط انسجاما مع التفكير الرومنسي، بينما البطل المضادّ مقيّد بطبقته الاجتماعيّة، سواء أكانت عالية أم منخفضة." (نفسه، ص35)

(28) منة الرميلي، **شطّ الأرواح**، ص19

(29) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص 37: " لكنّ هذه الصورة الإنسانيّة للبطل المضادّ ضاعت في كتابات بعض الروائيّين الذين حرموا

الشخصيّة الروائيّة هويّتها الاجتماعيّة وأغرقوها في الغفلة حين حوّلوا اسمها إلى حرف (حرف K في رواية المحاكمة لكافكا)

(30) آمنة الرميلي، **شطّ الأرواح**، ص 10

(31) **شطّ الأرواح**، ص33

(32) نفسه، ص ص 15، 16

(33) نفسه، ص15

(34) نفسه ص 15

(35) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص35

(36) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مرجع سابق، ص 102، فسّر هذا المصطلح على هذا النحو: "وهو في الحقيقة مصطلح يعود إلى شارل سوريل Sorel سنة 1633 حيث أصدر كتاب "الرواية المضادّة أو حكاية الراعي ليزيس" Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis ويعني به الرواية التي تنتقد الأساليب الشائعة في الأدب والفنّ. وتسخر من مواضعات الرواية السائدة كرواية دون كيشوت التي تسخر من روايات الفروسية وروايات فلوبير ذات الموضوع البسيط.

(37) آمنة الرميلي، **شطّ الأرواح**، ص 20

(38) نفسه، ص 38

(39) أعاد سارتر الاعتبار إلى المصطلح عام 1948 حين قدّم كتاب "صورة مجهول" portrait d'un inconnu لنتالي سرّوت sarraute فقال: " الروايات المضادّة تروي لنا حكاياتها لخلق المزيد من الخيبة."

(40) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مرجع سابق، ص 102، يشير إلى أنّ جماعة "تل كل Tel Quel تبنّت المصطلح ولم تكتف بجعل الحكاية أو الشخصيّات مدارا للبحث بل وسّعت البحث ليشمل اللغة وفكرة التمثيل نفسها. وتندرج ضمن الروايات المضادّة الرواية التي تعرّي تقنيات الفنّ الروائي أمام القارئ من خلال تصوير رواية في طور التكوين.

(41) آمنة الرميلي، شطّ الأرواح، ص37

(42) نفسه، ص 166

(43) محمد القاضي، **معجم السرديات**، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010، ص179

(44) آمنة الرميلي، **شطّ الأرواح**، ص 32

(45) نفسه، ص 268

(46) نفسه، ص 36

(47) نفسه، ص36

(48) نقسه، ص 190

(49) Gérard Genette, ***figure III***, paris, éditions Du Seuil, 1972, p183

(50) Ibid. p 140 : « Le critique, lui, peut aussi bien considérer de telles allusions comme des lapsus de l'auteur

(51) أي حركة اللّاوعي في النص السردي استناداً إلى فرويد الذي يقول إنّ الكتابة حركة تصعيد. وفلتات القلم هذه تكشف عن مواقف ومقاصد خفيّة كامنة في لاوعي الكاتب.

(52) **لسان العرب**، مادّة (ج.هـ.ض)

(53) آمنة الرميلي، **شطّ الأرواح**، ص 263

(54) **شطّ الأرواح**، ص 266

(55) نفسه، ص268

(56) نفسه، ص190

المصادروالمراجع

المصدر:

- ✓ الرميلي (آمنة)، رواية شطّ الأرواح، تونس، دار محمد علي الحامي، 2020

المراجع العربية:

- ✓ ابن منظور (جمال الدّين)، لسان العرب، دار الأبحاث، 2008
- ✓ زيتوني (لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، دار النهار للنشر، 2002
- ✓ القاضي (محمد)، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010
- ✓ بنكراد (سعيد)، شخصيّات النص السردي، القاهرة، دار رؤيا للنشر والتوزيع، 2016
- ✓ هامون (فيليب)، سميولوجية الشخصيّات الروائية، ترجمة، سعيد بنكراد، الرباط، دار الحوار، 1990

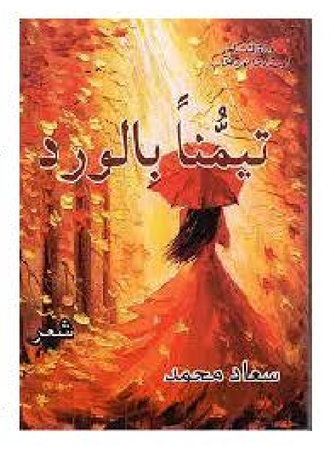
المراجع الأجنبيّة:

- ✓ Genette (Gérard), figure III, paris, éditions Du Seuil, 1972

قراءة نقدية جمالية في مجموعة سعاد محمد الشعرية (تيمّناً بالورد)



د. محمد علي
جامعة طرطوس



لا تدّعي هذه القراءةُ الإحاطةَ النقدية الوافية كما يليق بمجموعة شعرية حافلة بالأسئلة التي تستنفر أدوات الناقد في مقاربتها، وحسبُها أن تراوغَ سيفَ الوقت وتضيءَ على بعض ملامح الجمال الشعري لدى سعاد، ولئن كان الاجتزاء الشعري ظالماً، ظلمَ القراءة الأولى، فإننا سنحاول أن يفي هذا الاجتزاء حق الشاعرة، مع وعدٍ نقطعه على أنفسنا بدراسة مستفيضة لاحقة نرتاد فيها آفاقاً جديدة لنصوص سعاد.

تعنون سعاد مجموعتها (**تيمّناً بالورد**)، وتثبت تحت العنوان كلمة (شعر)، لكنّ المتن النصي يُخلص لجنس أدبي قد لا يراه بعض القراء شعراً، بالمعنى التقليدي للشعر، فسعاد تحتفي بقصيدة النثر بوصفها وسيلة فنية لا ترتهن لقواعد سابقة بقدر ما تنزع نحو فضاء واسع من حرية التعبير، وهكذا فإنها تضعنا أمام إشكالية التجنيس الأدبي التي استنزفت حبراً كثيراً يسعى لإثبات انتماء قصيدة النثر إلى الشعر، أو العكس. وبصرف النظر عن التسمية المستوردة، فإننا أمام نصوص لا تتوخى الطرب بمفعولها السمعي، وما يستتبع ذلك من نشوة جمالية تعضد فيها الموسيقا اللغة، وإنما تذهب نحو تحفيز القارئ على الدخول في شهوة التأويل، واستنطاق الدلالات الخفية انطلاقاً من معاينة البنى اللغوية بوصفها

شبكةً من العلاقات التي تسربل المعنى بغلالة شفافة، ثم تنتظر قارئاً ينضو هذه الغلالة عن جسد اللغة، ويتقرّى ببصيرته ملامح المعنى وما ينتج عن ذلك من أثر جمالي عميق.

وعليه، تغدو عملية القراءة التي تستدعيها قصيدة النثر لدى سعاد أشبه برحلة ماتعة مليئة بالمفاجآت الجمالية، إذ تُمارس الشاعرة هوايتها الأثيرة في تخييب أفق التوقّع لدى القارئ، عبر نصوص مكثّفة تستبطن الدلالة، وتوحي بها، فتستثمر الصيغ التركيبية القارّة في ذهن القارئ، ثم ترفدها بمعطيات جديدة ترحل بها من ثبات الاستقرار نحو حركية المفاجأة، كقولها (أغضُّ القلبَ، مكارم الأحلام، صيغ منتهى القُبل، شريعة الغيب)، ومفاجآت سعاد لا تقف عند حد إثارة دهشة القارئ، لأن الأثر الجمالي لذلك سيكون أثراً لحظياً مؤقتاً مفتعلاً لذاته، وسعاد إذ تعوّل على المفاجأة الشعرية في إثارة الدهشة، فإنها تنظر إلى هذه الدهشة بوصفها سَقْطَ الزَّنْد، أو الشرارةَ الأولى التي تُرهص لنار عظيمة تُرمِّد التعبير اللغوي السائد الموروث، ثم تبعث من هذا الرماد معنى جديداً لهذا التعبير السائد يمور بالحيوية والطزاجة والجمال، تقول سعاد في قصيدتها (مرورٌ على /كان/):

رجلٌ على صوتِهِ وشمُ ينبوعٍ

أقسمَتْ جرارُ عمري:

أن تنتظرَهُ حتى مشيبِ الماء

لكنَّ صمتَهُ عصا تكسرُ تلكَ الجرار

فيُطرقُ القلب كقبّرةٍ جريحةٍ

تحتمي بأقرب دغلٍ للبكاء (74)

تتجلى ثنائية (الصوت والصمت) في هذا المقطع على هيئة صور جزئية غير مسبوقة توغل في الخيال حد الدهشة، لترسم مشهداً كلياً لرجلٍ يلوذ بصمته في الوقت الذي تنتظر الشاعرة صوتَه، وقد عبّرت سعادة عن خيبتها من هذا الصمت بالمسافة الجمالية التي شكّلتها بين الصوت الذي يحمل وشم ينبوع، والصمت الذي يستحيل عصا تكسر جرارَ العمر، وما بينهما من انتظارٍ حتى مشيب الماء، وهذه كلها صور خيالية تأتلف فيما بينها لكي توحي بالمعنى على إيقاع الدهشة.

وهكذا تستدرج سعاد قارئها نحو فاعلية التأويل، فالقارئ الذي يعيش حالة الدهشة يجد نفسه مدفوعاً لتفكيك البنى النصية المولّدة لها، فلا تغدو الصورة مدهشةً لذاتها وحسب، وإنما عتبة جمالية تفضي إلى معنى يختبئ بين السطور، ويمكننا أن نلمح مثل هذه المقاربة الجمالية لثنائية الصوت والصمت في قصيدة أخرى، تقول سعاد في قصيدة (فيلمٌ أجنبي):

يا فصيحَ الصمتِ

عيناك أمُّ القبّراتِ

وكلمةُ سرِّ بساتيني لديكَ

فلمَ كلُّ هذا الجَدْبِ في حضورك

ويداكَ غصنانِ من ماء؟! (145)

تحشد سعاد عناصر الطبيعة التي تنتمي إليها بكلّيتها، لتسترفد منها ظلال المعاني، وتسبغها على رجلها الصامت، وحضور الطبيعة في نصوص سعاد يتجاوز استخدامها التقليدي الذي ميّز النزعة الرومانسية لدى غيرها من الشعراء، فالطبيعة ليست موئلاً للشكوى، كما أن حركتها ليست انعكاساً آلياً للمشاعر والأحاسيس، بقدر ما هي وسيلة للتعبير، وهذا ما يتبدّى على نحو واضحٍ في قصيدة (حنين)، تقول سعاد:

كيف نبرّئُ الليلَ من دمِنا نحنُ أسرى الشعور؟!

يحاصِرُنا بالذكرياتِ ويَخِزُنا بالأسماءِ الغاربة

ليلُ العاشقِ لا يلوي على هُدنة

على بعدِ ندبةٍ تجوسُكَ الأشواقُ الكاسرةُ

وقبّرةُ الحنينِ ...

تأكلُ نعاسَكَ حبّةً... حبّة! (89)

يتجلّى الليل في هذا النص بوصفه ميداناً رحباً لنكوص الذاكرة، فتمور في هذا الميدان الأسماء الغاربة، والأشواق الكاسرة، والجراح التي أورثت ندوباً في أرواح أسرى الشعور، وتأتي الصورة الأخيرة لتلخّص حالة من الأرق على هيئة قبّرة الحنين التي تأكل النعاس حبّة حبة، لتتجاوز سعاد بهذه الصورة التعبير المباشَر عن الأرق، وتستعين بالتعبير الإضافي الذي يتمازج فيه المتضايفان بتشكيل خيالي (قبّرة الحنين)، ثم تُسند إلى هذه القبّرة أكل النعاس بتُؤْدة (حبة حبة) تفضي إلى طول مدة الأرق، وبذلك يغدو التعبير عن هذه الحالة شعرياً بامتياز.

تعوّل سعاد على شعرية المشهد في مقاربة الأفكار، فهي تحشد التفاصيل التي من شأنها أن تجلوَ المعنى، ثم تواشجُ بينها تخيلياً عبر تقنية التصوير المقارب أو المقارن، فتقول – على سبيل المثال – في قصيدة (الكتابة على الماء):

(البين بين) مائدةٌ في بيتٍ يتيمٍ

وصورةُ مدفأةٍ على الحائط...

من ينتظرُ فِصحَ مبسمِها

كمَن يستبدُّ بهِ الشوقُ

فيَحتضنُ أقربَ تمثالٍ

جارحٌ هذا المشهدُ

كقطعةِ شمسٍ مثلّجةٍ...

انزلقتْ في كأسٍ لاهبةِ الزمن!(140)

تعالج سعاد حالة الموقف الوسط أو البرود القاتل في الحب شعرياً، فتصف هذه الحالة كأنها مائدة في بيت يتيم، أو صورة مدفأة على الحائط، وفي الصورتين تعبيرٌ شعري عن الفاعلية المعدومة للحب، ثم تأتي صورة ثالثة لمن ينتظر الطعام من مائدة خاوية، فتشبهه كمن يعبّر عن شوقه المستبد باحتضان أقرب تمثال، وبذلك يفتقد الحب للحرارة الإنسانية المتولّدة عن المشاركة في المشاعر حدّ الاتحاد، وهذا

ما تعبّر عنه سعاد بقولها (جارحٌ هذا المشهد)، ثم توغل في التخييل عند التعبير عن هذا الجرح عبر صورة قطعة الشمس المثلجة التي تنزلق في كأسٍ لاهبة الزمن.

على الرغم من جماليات التخييل الشعري التي تميز هذا المقطع، لكنه يحتاج إلى قارئ من نوعٍ خاص، فالقارئ الكسول ترهقه هذه الصور الجزئية المتلاحقة من دون فاصل زمني أو سردي تلتقط فيه القراءة أنفاسها، فنجده يلهث خلف الدلالات التي تحتشد في النص، محاولاً الربط بينها سعياً وراء المعنى، وقد يؤخذ ذلك على سعاد، فهي لا تترك للصورة الشعرية مجالاً حيوياً تستعلن فيه في فضاء التأويل، بل ترصُّ الصورَ أو تسكبُها كشلال يهزأ بجريان النهر الوئيد، وهكذا فإن صخب هذا الشلال وهديرَه في أثناء القراءة قد يؤدي إلى انشغال القارئ بالصورة عن المعنى، ومن حق الصورة أن تكون وسيلة للتعبير، لكنها تفقد هذا الحق عندما تصبح غاية بحد ذاتها.

إن أغلب نصوص الشاعرة تلغي المسافة بين الفكرة والصورة، فهي تعبّر عن الفكرة بالصورة نفسها، وهذه سمة من سمات حداثة نصها، إذ تُحيّد هذه السمةُ الشعرَ عن الخطابية التقريرية التي تفرضها بعض المضامين أحياناً، ونحسب أن الشاعرة قد استطاعت ضبط استعلاء الأيديولوجيا على الفن في نصوصها، على الرغم من اشتمال هذه النصوص على أبعاد أيديولوجية تتصل بالوطن والحرب والشهادة. ولكن مقاربة الشاعرة لهذه المضامين بعيدة كل البعد عن الشعارات الطنانة والخطب الرنانة، ومن ذلك مقاربتها لثيمة (**الوطن**)، فهي تربأ به عن أن يكون مكاناً للموت والجوع والفقر، وتعيش حالة من الصراع الذي يستنزف روحها الساغبة لوطنٍ يحتضن أحلامنا جميعاً، تقول سعاد في قصيدة (**موطني**):

جئناكَ كنحلِ المودَّةِ

خيلُنا دمُنا

ويدمعِنا نَدُقُّ بابَكَ

أأنت هنا؟!

يا سيّدَ المقامِ

أمْ كَذَبَتِ الخارِطة؟! (37)

تبحث سعاد عن الوطن الحلم، لكن الواقع يفرض شروطه القاسية على رؤيتها الشعرية، فصار العتب مباحاً لها، وصار بإمكانها أن تشكو حالنا أمام بقايا الحلم، وأن تستعرض قهرنا من مآله، فالوطن الذي ينوس بين الدم والدمع، ويزيّن حيطانه بأسمائنا وصورنا، هو غير الوطن الذي تسكنه اليوتوبيا الحالمة لسعاد، وإذ تعي الشاعرة أن الوطن يستحق التضحية، لكنها لا ترى نتائج هذه التضحية على الفقراء الذين يزدادون فقراً على أرض الوطن، رغم محبتهم الصادقة له، فيما يتنعّم أدعياء المحبة بالمكاسب التي حصّلتها دماء الفقراء، ولذلك فهي تصرخ في قفلة القصيدة نفسها، وتقول:

أأنتَ هنا يا سيّدَ المقام؟!

قُمْ من سُباتِكَ

قبلَ أن نأكُلَكَ يا تمرَنا العاجز!(40)

إننا نقف أمام التناص الإيحائي الذي يسربل هذه الصرخة من دون الحاجة إلى تفكيكه، فدلالته لا تخفى على كل صاحب بصيرة، ولكن يمكننا القول إن صرخةَ الشاعرة مشفوعةٌ بالشوق إلى قيامة الوطن من سباته، لينفض عنه رماد الحرب التي أثقلت كاهل الفقراء عن طيب خاطر منهم، فيما تغوّلت ثروات الأدعياء حدّ التكرّش.

وفي حضرة الشهيد، لا تذرف سعاد الدموع، ولا تتخذ من الندب والعويل سبيلاً لاستعطاف القارئ، إنها تطل على شعرية الموقف من موقع القداسة التي تكلل الشهيد، فترى في شهادته نجاةً من أتون الحياة بشرف، وترى في نجاته تلك قرباناً مقدساً على مذبح الوطن الجريح، تقول سعاد في قصيدة (الناجي):

نحنُ أصغرُ من أن نتكهّنَ كيفَ حالُهُ

كم رصاصةٍ جائعةٍ آوى في جسدِهِ

كم نجمةٍ استحمَّتْ في عينيهِ

وهو يجتثُّ الدمعَ من مقلتيهِ لِئلّا يبصرَنا الدمع

كم عضوٍ من جسدِهِ أطعمَ الفناءَ ليلهيَهُ عنّا

وهو يستعيرُ عمراً من الفناء!(35 – 36)

يستبطن المقطع السابق حزناً دفيناً يأبى أن يفارق الشاعرة وهي تعاين التضحية السامقة التي يجترحها الشهيد في حضرة الفناء، كي نعيشَ نحن خارجَ الدمع، ولكن الحقيقة العارية التي تتجلى لبصيرة الشاعرة تقول: إن موتَ الشهيد حياةٌ له، فيما حياتُنا موتٌ مستمر بأشكال مختلفة، على الرغم من أن الشهيد يموتُ لنحيا.

وبعد، تُدرك سعاد أن الكتابة كالحزن (**ضريبةٌ على كلِّ ذي سَعةٍ في الأحداق**)، وأن ليل الكاتب (**مُتَبَّلٌ بالمُتع الحزينة**)، وأننا نكتب (**لننقلَ جبلَ الهموم كلمةً كلمة، بعيداً عن قلب الأرض الأخضر**)، فكان الشعر خيارها الذي ساقها نحو أمداء واسعة من الجمال، على جناح الصورة الإيحائية الباذخة، فسعاد التي تنفر من المباشَرة الدلالية، وتتخلى عن الموسيقا الخارجية التي يمكن أن ترفد المعنى، تُخلص لإيقاع ذاتها التي ترفض التقنين الصارم، وتسعى بكل ما أوتيت من شعر نحو فضاء من الحرية الواعية، حرية الفكر والعاطفة، وحرية التعبير والأسلوب، وهكذا تبني سعاد هويتها الشعرية بكثير من الفرادة والتميز، فطوبى لمن تصالح مع ذاته فأنتج شعراً يشبهه، ولا عزاء لمن ارتضى أن يكون مجرد صدى لأصوات أخرى.

الطائر الذي هوى



فلك حصرية

"يا دمشق ما لكِ الليلة وقد وشّحكِ السواد، والسماء من فوقكِ دمعة مالحة لأرض مجروحة مكبلة. كيف لي أن أنعى خالد أبو خالد وأنت رحيمة الودين في فؤاد الفسيح، وأنت بكل ياسمينكِ طوق يستريح على نعشه المعطّر، كيف لي أن أودع الخالد شاعراً وفارساً ما لانت له قناة، ولا ملّ من عناد الأمل بالعودة إلى الوطن المحرّر ثابتاً على ثابت فلسطين كيف لي أن أغلق ألبوم الصور دون عناق بيني وبينه فوق تلّةٍ تطل على بحر عكا قبل المغيب".

أنّى للوداع وكيف يرتسم الحزن في وجدان الشاعر الكبير مراد السوداني الأمين العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، وكيف يضمن نعيه النازف بالألم والحرقة والحزن والفقدان وقد سقط الفارس والمحارب والأديب والشاعر الباسق خالد أبو خالد، الذي أبى إلا أن تكون لمسيرة حياته، المحطة الأخيرة من يوم الجمعة، آخر جمعة من العام /2021/.

إنه الفراق... وتلك هي كلمات نعيٍ قالها صديقه ورفيق دربه النضالي وقضيته العادلة السوداني... وهو يضيف قائلاً:

"ما هذا الحزن الغليظ الكريه لعتبة آخر العام في خطوة أخيرة، تمشيها دون خالد، كيف لقلوبنا أن تتحمل كل هذا الوجع، والفرات قد وعد اللطرون بصبر لفرح قريب، ويكون لنا مع خالد قسمة أخرى تحت الشمس ليرى بأم عينيه الوطن الكامل في صحن المدى، ويرتاح من المنفى، ولا ينتهي معه نبضاً دافئاً عاش فيه".

رحلة العمر انتهت يا أيها الخالد مع آخر أنفاس الوداع لعقارب زمن بات على عتبة الغياب، ومضى ـ بعيداً ـ يحمل بين نبضاته قسوة الألم، ووجع الفراق، ودمعة القهر، ونزف الذكريات لوطن جريح، يقهر الاحتلال وتدميه السلاسل والقيود...

وهنا يتابع السوداني نعيه:

"حزينة فلسطين في ليلتها هذه، بل الحزن مشفق عليها بما جرحت بغيابك، وما تركت على مائدة الوجود من فراغ وسيع لن تلّمه انشغالات التيه، ولا قبائل الرمل الجائعة".

لقد ترجّل فارس العروبة الذي لقب بـ "الصارية" ترجل خالد أبو خالد عن رحلته الزمنية، وقد عاش مناضلاً ومحارباً ومقاوماً ولم لا وهو ابن الشهيد والقائد في ثورة البطل عز الدين القسَّام "محمد صالح الحمد" الملقب بأبي خالد، إن الخالد كان على مدى أربعة وثمانين عاماً مقاوماً فلسطينياً منذ شبابه الأول إذ كان في طليعة الفرسان، وقد كانت فلسطين الجريحة الحبيبة في قلبه ودمه وشرايينه وفكره، وكانت الأمة العربية النابض والهدف وقد ظل مخلصاً لها، ومؤمناً بأهدافها، ووجودها، وكرامتها، حتى آخر نبض من نبضات قلبه، وآخر لحظة وجود من حياته الطافحة بالنضال والمقاومة والجهاد.

ولد الشاعر والأديب والمناضل الكبير خالد أبو خالد - في العام 1937 في سيلة الظهر /وهو الاسم الحركي له، أما اسمه فهو "خالد محمد صالح الحمد" يشير البعض إلى أن عمه وأباه أبطال "التغريبة الفلسطينية، كما يقول ابن عمه "الدكتور نبهان عثمان" وذلك ما أشار إليه الكاتب "فراس حج محمد - بفلسطين المحتلة".

ويضيف الكاتب هذا، مشيراً إلى خالد أبو خالد كشاعر:

"يمتاز شعر خالد أبو خالد بالقوة والجزالة والعمق، والإطناب في القصيدة وكثيراً ما يعتمد على التراث الشعبي في قصائده، يقول أبو خالد عن ذلك: أنا أول من عصرن السيرة الشعبية... أنا مأخوذ بالفن الشعبي" وهذا بالطبع يجده القارئ لدى الشاعر حيث يبدو واضحاً ارتكازه وبكثافة على الأدب الشعبي، ورموزه وقصصه وأمثاله وأغانيه وألحانه.

لقد آمن خالد أبو خالد بأن البندقية هي الطريق الوحيد لاستعادة فلسطين المغتصبة، فمن لم يقاتل دون حقه المسلوب أو السليب سيقتل وستدوسه الأقدام فما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة "لا يفلُّ الحديد إلا الحديد" وهو ما تجسّد في إحدى مقاطع مسرحيته الشعرية:

قاتل... قاتل

إن لم تقتُل... تُقتلْ

إن لم تحم الأرض بصدرك من يحميها؟؟

إن لم تزرع نفسك في أرضٍ من يزرع من؟؟

لقد رحل من أمضى خمسين عاماً وهو يكتب لفلسطين عشقه الأبدي، وقضيته الرئيسة، وسلاحه المتوثب نحو الحرية والكرامة، لم يخجل من عمل قام به وسعى إليه والتزم به على يقين وقناعة وإصرار، يقول خالد أبو خالد: عمل في معصرة بلدته وفي فك التبغ فوق السطوح، وقطف الزيتون، والفلاحة، والبيع المتجوّل، والمطاعم وتعبيد الطرق، وسائق تراكتور، وقد حلم ـ في أثناء وجوده بعمان ـ بشراء فستان ملوّن لأمه. رحل من حركت أشعاره الوجدان والإحساس والعشق لأرض غادرها ولم تغادره، ورحل عنها في ليل مظلم حالك شديد الوقع على النفس فأعاد شوقه إلى دروبها، ولفَّ وشاح ذكرياته إكليل غار، وباقة بنفسج مكحلّة بالياسمين الدمشقي، وشريط حرير عندمي اللون شاعري الإيقاع:

زغردي يا أم الجدايل زغردي ... وزيني فخر الأصيل بالودع

وازرعي الحنة على الصدر الندي ... واربطي العصبة على كل الوجع

زغردي يا أم الجدايل زغردي ... وانطري هالموسم لوانه يطول

واشعلي سراجك عالعالي ... ورددي، ظلم الليالي والظالم لازم يزول

ولعل ما يحفر مجراه في الذاكرة، ويطفو الآن شلال تأثر في الأعماق، وأنت تواكب الرحيل الحزين لشاعر عاش على أمل العودة، وفارق الحياة على انتظار الآتي وتمزيق صفحة التشرد واللجوء، وإذ به يمضي... يغذو الخطوات نحو الغياب ولسان حاله يشتت الكلمات، ويطيّرها حمائم وداع في موكب الموت المهيب:

"أكاد أرى أو أسمع أن هناك دقّاً على بابي في المنفى، والشتات أو المخيم، وهناك صوت يقول لي: "يلا أبو خالد، الباصات وصلت ورايحة..".

لقد أسدل مساء الجمعة الأخيرة من عام 2021 الستار على من كان مالئ الدنيا وعنوان النضال... غاب خالد الذي لم تخل طفولته وشبابه من الظروف الصعبة والقاسية ومع ذلك أصر على الدراسة والمتابعة مع جده الذي علمه الأدب والشعر والوطنية فراح يلقي الأشعار في التجمعات بدءاً من قبر والده في مقام /النبي لاوين/ وحتى مخيمات الشتات لاحقاً، كما لا يمكن أن نغفل دور معلمه الشاعر الشهيد/ عبد الرحيم محمود/ الذي درسه ورفاقه الأدب والمسرح في كلية /النجاح/ في نابلس، كما غرس في داخله حب الوطن، والانحياز إلى المقاومة.

سافر خالد أبو خالد إلى الكويت وعمل في هيئة الإذاعة والتلفزيون الكويتية ليعود بعدها إلى سورية ليعمل معداً ومقدماً للبرامج الثقافية، وقد تميز بصوته الرائع وثقافته الواسعة والغزيرة.

في العام 1969 دخل بوابة الأدب، وأصدر مسرحيته الشعرية /فتحي/ ليكتب بعد ذلك /الرحيل باتجاه العودة 1970 ولتأتي /قصائد منقوشة على مسلة الأشرفية 1971.

جمعت قصائده على مدى واحد وأربعين عاماً ضمن أعماله الكاملة تحت اسم "العوديسا"

وقد رأى النقاد فيها ميلها إلى الحداثة والتجديد، مع محافظتها على الموسيقا وارتباطها بالقضية الفلسطينية بصورة مباشرة ورمزية.

من الأعمال التي تركها عاشق فلسطين والعودة، خالد أبو خالد:

- فتحي مسرحية 1969.
- الرحيل باتجاه العودة 1970 /قصيدة طويلة.
- وسام على صدر الميليشيا - شعر 1971.
- تغريبة خالد أبو خالد، شعر 1972.
- الجدل في منتصف الليل، شعر 1973.
- وشاهراً سلاسلي أجيء، شعر 1974.
- بيسان في الرماد، شعر 1978.

وغيرها من المؤلفات الشعرية، كان آخر عمل له في الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وتسجَّل له مساهمته الفاعلة في تأسيس اتحاد الكتاب العرب بسورية.

وداعاً قنديل فلسطين الذي سيبقى - أبداً - ينير طريق النضال والأدب والمقاومة...

وداعاً خالد أبو خالد وأنت تطوي الأرض وتكفكف الصوت الأعذب الذي ما يزال يرتل:

ترى هل يرجع الأحباب
وهل نحيا للقياكم
على زيتونة فبالدار مخضرة
ويعيد:
بكيت أمس عند قرنة المغيب
والبارحة يا عقاب
حين القمر غاب
شفت الثريا ميلت للمغيب
أنكرت مولدي.



زيارة خاطفة

غسان حورانية

تمهّلتُ في السير قليلاً لحظة وصولي إلى الشارع المؤدي إلى مستودع الأدوية العائد لابن خالي مهنّد في منطقة الفيلات الشرقية، وشرعت أتأمّل عناوين اللوحات المثبّتة على أبوب الأبنية، عسى أن تقع عيني على لوحة تحمل اسم المستودع المطلوب. وعلى الرغم من أنّ رقم هاتف مهنّد كان مدرجاً في جوّالي، إلا أني وددت أن تشكّل زيارتي إلى مكتبه مفاجأة له، وبينما أنا كذلك لفتت انتباهي شاحنة توقفتْ للتّو أمام باب خارجي لبناء كبير، ثبّتت على الجدار المحاذي له لوحة تحمل اسم مستودع للأدوية.

اقتربتُ من ذلك الباب وهبطتُ الدرجات المؤدية إلى القبو، فطالعني وجه عامل سألني عن حاجتي. أخبرته أنني أريد زيارة الأستاذ مهنّد، فأشار إليّ نحو الجهة الأخرى للبناء، وأعلمني أن عليّ أن أعبر المدخل الرئيس إن كنت أنوي مقابلته.

ما إن خطوت داخل المكتب من الجهة الأخرى حتى أشرق أمامي وجه باسم لفتاة تقطر رقة وعذوبة، فعلمتُ من خلال كلماتها الأولى أنها السكرتيرة، سألتني عن حاجتي، فأخبرتها بأنني أريد مقابلة الأستاذ مهنّد، فسألتْ إن كان لدي موعد مسبق معه، فافترت شفتاي عن ابتسامة مقتضبة، ورفعت حاجبيّ بالنفي، دون إعلامها بالقرابة التي تربطني به.

لكن تلك الموظفة التي بدا عليها أنها متمرسة بالصدود، سألتني عن اسمي حتى تستأذن لي بالدخول، وهنا لم أجد بداً من إجابتها.

أشارت إليّ بالجلوس ريثما تفعل ذلك، لكنني تجاهلت طلبها، وشرعت أتأمل اللوحات الطبّية التي كانت تملأ جدران تلك الغرفة.

خرجت الموظفة من المكتب، وأعلمتني أن الأستاذ مهنّد لديه اجتماع مع أحد المتعاملين، فإن كنت مصرّاً على مقابلته، فعليّ أن أنتظر انتهاء تلك المقابلة، جلستُ على أقرب أريكة، فتنفست بعمق، وطلبت بعد وقت قصير من تلك الجميلة كأس ماء بارد، شارحاً لها ما يفعله الحر الشديد في الخارج بمن يضطر إلى قضاء أعماله مشياً على الأقدام. فأحضرت لي الماء غير آبهة بكل ما ذكرته عن الطقس وأحواله.

مضى على انتظاري أكثر من ربع ساعة، عادت خلالها ذاكرتي إلى الوراء سنين خلت، فتذكرتُ الفرحة الغامرة التي شملت كل أفراد العائلة عندما اشترى والد مهنّد، خالي الدكتور محمد عدنان معتوق مزرعة في "حتيتة التركمان" حيث احتضنت تلك المزرعة بين جوانحها كل أفراد الأسرة، ملبين الدعوات المتكررة من خالي، الذي كان يستقبل مع زوجته وأبنائه ضيوفه بوجوه تطفح بالبشر والخير والمودة، مما جعلنا نشعر جميعاً أننا أصحاب تلك المزرعة، وكأني ألمح الآن أمامي في ربوعها الغنّاء أشجار المشمش البلدي، والجانرك، والخوخ، والعنب، والخرما، وشجرة التوت الشامي التي كانت تتوسط المرج الأخضر، والتي كانت تذهلنا ببركة ثمارها اليانعة، وغزارة إنتاجها، وحلاوة عصيرها، وقد بنيت على بعد أمتار عدّة من تلك الشجرة سفينة حجرية توسطت المرج الأخضر، وتربّعت وسط بركة ماء صغيرة. فكانت موئلاً للجميع لالتقاط الصور التذكارية.

صحوتُ من شرودي على صوت إغلاق باب غرفة ابن خالي، فهيّأت نفسي للنهوض، لكني فوجئت بالموظفة وهي تضمّ بنان أصابعها طالبة مني التريث حتى يُنهي المدير حديثاً هاتفياً، فاستويت في مكاني من جديد، لكني بدأت أتساءل فيما بيني وبين نفسي عن سبب تلكئِه في مقابلتي، غير أني سرعان ما التمستُ له العذر، فعسى أن يكون منشغلاً بمسألة لا تحتمل التأخير.

أسندت رأسي إلى الجدار، وأطلقت العنان لخيالي من جديد للغوص في كل ركن من أركان مزرعة خالي الفتّانة التي ما زالت معالمها تتألّق في ذاكرتنا.

كان فيها ملعبٌ لكرة القدم، وآخر لكرة السلة، وطاولة "البينغ بونغ" التي كنا نقضي باللعب فيها ساعات طويلة، ولم تغب عن خيالي في تلك اللحظات

السهرات العامرة التي كنا نتمتع بها بعد قضاء يوم حافل بالمرح واللعب والشواء، لنتحلّق جميعاً في الليل حول منقل الفحم الذي كان والدي رحمه الله يتقن إيقاده، منجذبين إلى جمراته المتلألئة ندفع عن أنفسنا غائلة البرد في أيام الشتاء.

انتبهت مجدّداً على صوت الموظفة، تستفسر ببحّة خجولة عن خصوصية الموضوع الذي أتيت من أجله، وهنا اجتاحتني دهشة تحوّلت بعد لحظات إلى ضحكة مرتفعة، نهضتُ بعدها وخطوت عدة خطوات نحو مكتبه ساخراً من سؤالها الذي لم أستطع هذه المرة أن آخذه على محمل الجد.

لم أكد أضع يدي على مزلاج باب غرفة مكتبه حتى فَقَدَ وجهُ تلك الجميلة في لحظة ما كان يكتسيه من سمات الرقة والعذوبة، وهرعت في مثل لمح البصر، لتدفعني إلى الخلف، وتغلق مكتب المدير، وتتسمر عند الباب، معتبرة محاولة دخولي المكتب من غير إذنها تطاولاً على هيبتها، وتصرفاً مخالفاً للتعليمات التي بدا أنها معتادة على تنفيذها بدقة. ثم أمرتني بنبرة حاسمة بالجلوس مكاني، أو الانصراف من المكتب.

فجأة رأيت نفسي وجهاً لوجه أمام رجل عملاق ظهر من غرفة جانبية، يرتدي ملابس ضيقة برزت من خلالها عضلاته المفتولة، راح يرمقني بنظرات يتطاير منها الشرر.

ابتلعتُ ريقي، وسألت تلك الفتاة إن كانت جادة في كلامها، فعاودت سؤالي مرة أخرى عن فحوى الموضوع الذي أتيت لأجله، وهنا لملمتُ أنفاسي، وتمتمتُ أمامها بكلمات متسائلاً، بل مشككاً بما أسمعه، فكيف لابن خالي الذي نشأت معه، وقضيتُ برفقته أجمل سنوات طفولتنا وشبابنا أن يسأل مثل هذا السؤال؟!

اجتاحتني فجأة رغبة بمغادرة المكان بسرعة لأنجو من ذلك الموقف، ولكنني تماسكت في اللحظات الأخيرة. دافع غريب جعلني أفعل ذلك. ربما رغبتي بمعرفة الأسباب التي جعلت مهنداً يتصرف بهذه الطريقة دون وجود أي مسوّغ لذلك.

رنّ جرس مكتبه فرمقتني الموظفة بنظرة غريبة قبل أن تدخل مكتبه، وتوصد الباب خلفها، وهنا جلستُ على طرف الأريكة، ثم رحت أتساءل بيني وبين نفسي وأنا أعيد شريط الأيام الأخيرة ببطء مفنّداً علاقتي بخالي وعائلته، متجاهلاً

نظرات ذلك العملاق الذي كانت عيناه تحدّقان بي بنظرات مبهمة فتثيران الرهبة والهلع في نفسي.

ترى هل قام أحد ما بوشاية، أو نميمة للتفريق بيننا؟. طافت ذاكرتي في غياهب الأيام. نعم. لم تعد علاقتنا معهم كما كانت في سابق عهدها، ولكنني كنت أعلم أن لذلك أسباباً خارجة عن إرادتنا جميعاً، فالأزمات الأخيرة المتعاقبة فعلت فعلها في تفريق الناس عن بعضهم، ولكن ما دخل تلك الأزمات بفتور علاقة ابن خالي معي.

تذكّرت حادثة جرت خلال لقائي الأخير في بيت خالي عندما أطلت الضحك متفاعلاً مع حادثة طريفة جرت مع أسرتهم أثناء السفر، لاشك أنهم عدّوا ذلك التمادي في الضحك استهتاراً بمشاعرهم، وانتقاصاً من قدرهم أمام الضيوف الذين كانوا يملؤون الصالون، فركت جبيني بأصابعي، ورحت أوجه لنفسي اللوم على تلك التصرفات غير المحسوبة التي تصدر مني في كثير من المواقف، ثم حاد تفكيري إلى بعض التصرفات المشابهة التي قد تكون سبباً في نفورهم مني، قفز إلى ذهني في هذه اللحظة موقف عددته أكثر الذكريات مدعاة للشك في ظني، وذلك عندما اتصل بي ابن خالي مهند بعد منتصف الليل، وقبل أن أقوم بالرد نفد شحن بطارية جهازي الخلوي بالكامل، فقُطِعَ الاتصال من تلقاء نفسه، ولسوء الحظ كان التيار الكهربائي منقطعاً في ذلك الوقت، يا إلهي تذكرت الآن أني نسيت عند عودة الكهرباء في الصباح أن أتصل به، وأشرح له ما جرى، لا شك أنه اعتقد أنني قد تعمّدت فصله، ثم أغلقت جوّالي هروباً من التواصل معه، وتفادياً لأي احتمال لطلب المساعدة في ذلك الوقت المتأخر من الليل، دفنت رأسي بباطن يدي، وأنا أتصور حجم الخيبة التي أصابته بعد ذلك، يا سبحان الله، لم تكن تلك الحادثة ولا غيرها لتخطر لي على بال في أيام الرخاء، كنت بحاجة إلى محنة كالتي أنا بها الآن لتطفو وتظهر على السطح.. فجأة داهمني شعور بالانقباض، تذكّرت أيضاً في ذلك الوقت أنني قمت منذ مدة ليست ببعيدة باستدانة مبلغ من المال من ابن خالي، ولم آتِ بعد مرور ذلك الوقت على ذكره، أو مجرد الاعتذار عن التأخر في إعادته، ترى هل من الممكن أن يكون ذلك السبب وراء إحجامه عن لقائي؟. ربما ظن أن قدومي اليوم لحاجة مادية، ففضّل أن يتهرب مني.

استدرت إلى الجهة الأخرى، ثم أطلت النظر إلى سقف الغرفة في محاولة لاستجماع أفكاري، وسرعان ما طردت من ذهني كل تلك الأفكار، فمن يعرف خالي وأسرته تمام المعرفة يدرك أنهم ليسوا من أولئك الذين يتهرّبون، أو يتأنّفون عن المساعدة، خاصة إذا كان الطرف الآخر من الأقارب. إذاً ماذا دهاه؟!

نهضت من مكاني فجأة عازماً على المواجهة مهما كلّفني الثمن، وقد أدركت وعلى الرغم من كل ما خطر لي، بأنه لا يوجد أي مسوّغ لما يحصل الآن، إلا إذا كان هناك سبب موجب لا أعلمه، طرقت باب غرفة مكتبه عدة طرقات متجاهلاً نظرات الشاب ذي العضلات المفتولة، فخرجت السكرتيرة وأوصدت خلفها الباب، وبادرتني بنبرة حاسمة: الأستاذ مهند ليس لديه الاستعداد الآن لمقابلة أحد.

أجبتها بصوت مشبع بخيبة الأمل: هل أنت متأكدة أنك أخبرتِ الأستاذ مهنّد "ابن خالي" بوجودي هنا فرفض لقائي؟.

سألت بنبرة لا تخلو من الدهشة: هل تقصد أن الأستاذ "مهنّد الجابي" هو ابن خالك؟!

زادت دهشتي وسألت على الفور: مهنّد الجابي؟.

أجابت: نعم، هذا مستودع الدكتور مهنّد الجابي.

تنفّست الصعداء، وقلت: أنا أسأل عن مستودع الأستاذ مهنّد معتوق.

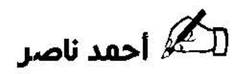
حرّكت رأسها يميناً وشمالاً، وزفرت بعمق، قبل أن تخبرني أن المستودع الذي أنشده هو في الشارع الخلفي.

بدأ الرجل العملاق يتململ في وقفته.. بينما كنت أسرع في خطواتي متجاوزاً الدرجات المؤدية إلى الخارج.

من وراء الستارة

مدّة التلمذة لا تنتهي أبداً.

فيرا بانوفا ـ كاتبة سوفييتية.



أحمد ناصر

- 1-

ـ أهنا موقف قرية (ح .)؟ ـ سألني شابٌ في بداية العقد الثالث من عمره.

كانت الحركة في الكراج قد سكنت حتّى درجة الهمود؛ بعد مضي ساعتين على دوام الموظفين.

ـ نعم. لكن آخر رحلة لسيارة تلك القرية تنطلق كلّ يوم في الرابعة والنصف من بعد الظهر. أي منذ نصف ساعة مضت.

ـ ما العمل، سأستأجر "تكسي"!

ـ السائقون ها هنا يبتزون مَن انقطعت بهم السبل!

ـ ماذا أفعل؟ فأنا مضطر...

كانت هيئته توحي أنه غريب، فسألته مبتسماً كي أخفّف من فجاجة سؤالي لشخصٍ أراه أول مرة:

ـ مَن تقصد في تلك القرية؟

ـ أقصد الشيخ محمد الصالح ...

ـ أ أنت صديقٌ له؟

ـ لا، بل أقصده لشأن خاص!

"يقصده ليبصّر له!" ـ فكّرتُ وأنا أرنو إليه ذاهلاً. كان شاباً أنيقاً، بهي الطلعة، مظهره لا يوحي بالتقعّر والجمود. لعله معلّمٌ أو موظف!" ـ فكّرتُ ثم خاطبته من دون تروٍّ:

ـ يا رجل أنت شابٌ فتي، ونبيه ... كيف تؤمن بالخزعبلات؟!

لم يردّ بالكلمات، بل شزرني بنظرةٍ بليغة، دفعتني إلى الانكفاء. الحمد لله جاءت سليمة! تبّاً لي، فأنا دائماً أقع في المطبّ نفسه، ألبس جبّة الوعظ وهي لا تليق بي! ـ قلت لنفسي ساخراً ومؤنّباً.

رسمتُ من جديد ابتسامة تودّدٍ، وقلتُ له:

ـ طريقي على طريقك، أتسمح لي بمرافقتك مسافة قصيرة. سأدفع ربع الأجرة؟...

هزّ رأسه أمارة الموافقة، من دون كلام، كانت ظلال تقريعي، ما تزال تحجب الرؤية أمامه.

جلس بجانب السائق، وجلستُ في الخلف. لمستُ أسدافَ غضبه، فلذتُ، مثله، بالصمت. رحت أكرّر لنفسي "لسانك إن صنته صانك!" ذلك القول المأثور أضحى عصاً أقرّع بها نفسي منذ أن تجاوزت السبعين من عمري، لكن يبدو من دون جدوى...

كان بودي أن أقول له إن "الشيخ" صديقي، ويبادلني الحب والاحترام. لكنني خشيت من أن يرسمني جيداً أمام الشيخ، فيتعرّف عليّ، ويظن أنني أطعنه في الظهر...

دفعني الصمتُ لأن أجترّ زيارتي الأخيرة إلى الشيخ غير البعيدة ...

- 2 -

حدّق إليّ بعينيه النفّاذتين ثم قال بتعالٍ:

ـ ما هذا يا أستاذ؟ ماذا أفهم من زيارتك؟ أتتجسس عليّ، أم تسخر من جبّتي؟!

ابتسمت بودٍ، ورففتُ بأهدابي ارتباكاً:

ـ أهذا ما قرأتَ في وجهي يا "بو عليّ"؟

ظل واقفا مقابل الأريكة التي أجلس عليها، منتصبا بقامته المديدة ومنكبيه العريضين المتينين، غارزاً عينيه البراقتين في عيني.

أجفلني وجهه القاسي، فأردفت قائلاً:

ـ يا سيدنا، أنت تعلم جيداً كم أنا أقدرك! بل وأستطيع أن أجزم بأنك تقرأ أفكاري ودخيلة نفسي ... فعلام تؤنبني بالله عليك؟!

لانت ملامح وجهه، وازدادت عيناه اتقاداً ثم قال مبتسماً:

ـ أم جئت تتعلم الكار؟

ـ فذلك يا سيدي يحتاج إلى موهبة، نادراً ما يجود الزمان بها، أتوق إلى التعرف عن كثب على تلك الموهبة، وأحسب بصدق أنها فرصة ثمينة جداً، أرجو أن تمنّن عليّ بمعاينتها!

انشرحت أساريره وتألقت عيناه غبطة:

ـ للحقيقة، أنا أستلطفك. وجهك مريح ينضح طيبة، لكن بالمقابل علمتني تجربتي، ألا أبني على النظرة الأولى، وأن أتفرس مليّاً وبحذر.

ـ لكنك، يا شيخي لا تراني أول مرة!

هز رأسه الأشيب، واهتز معه طربوشه الجميل:

ـ صحيح أنني التقيت بك مراراً في بيتي وفي أماكن متعددة، لكنها المرة الأولى التي تقصدني فيها بدافع الفضول. وسواء جئت إليّ ناقداً أم مريداً ـ وابتسم كأنه يسخر من الحالين ـ أؤكد أنني لا أستخدم، مطلقاً، معرفتي الدينية والحياتية في الشعوذة، كما يظن، أو كما يحلو إلى البعض أن يسميها. أنا أتعبّد ربي وأحرص على إرضائه، ولا أوظف معارفي في الإساءة ...

ـ يا شيخي الجليل، هذا ما أعرفه جيداً، بل أعلم أنك حاجة اجتماعية ماسّة.

حين تذكّرتُ تلك الجملة، حدّقتُ في الشاب الجالس أمامي ـ كان يبدو رزيناً في أفضل حالاته... "مَن يدري، قد يُخفي مظهره هذا غيوماً من فوضى جهالةٍ مهيمنة، قد تحتاج فعلاً إلى حركة ماهرة من يد الشيخ، لتجلي آثارها، وتُهيّء لها مخرجاً ...". ثم عدْتُ من جديد إلى شريط الذاكرة.

ـ أنا أستخدم عيني جيداً، إنهما أداتي الأولى ـ قال الشيخ وهو يتأمل وجهي ـ أرى من خلالهما ما تخفي السريرة، وأجد الدواء المناسب في أغلب الحالات، وأحيانا لا أحتاج سوى إلى معرفةٍ بسيطة يفتقر إليها الزائرون. مثلا، يأتي إليّ زوجان لم ينجبا الأولاد بعد، فأوظف معلومات أولية في دوائهما: الدورة الشهرية، حسن التغذية، مراعاة الشريك، ولكي أعطي لهذا الدواء مفعولاً غيبياً، أقرنه

ببعض الظواهر الطبيعية حسب الظرف، فمثلاً، أربط المجامعة مع الهلة القمرية إذا كانت تتوافق مع الدورة الشهرية ...

ـ أرجوك يا شيخي ـ رفعت يدي كالتلميذ مقاطعاً ـ قصّ عليّ أفضل ما أبدعت!

- حسن سأقص عليك قصة، أرجو ألاّ تشيعها بين الناس، حفاظاً على سر المهنة ...

أدخلت الخادمة القهوة، فتناولت فنجاني وتهيأت للاستماع...

- جاءني، ذات يوم، رجل عجوز وزوجته طالبين نجدتي، فقد سُرق ما معهما من مجوهرات ونقود. فهمت من خلال مداولاتي معهما أن العجوزين بخيلان وأولادهما غير راضين عن بخلهما. أيقنت أن الجاني هو أحد أبنائهما أو أحفادهما، فطلبت منهما إحضار أولادهما وكناتهما وأحفادهما ممن تجاوزوا العاشرة.

قررت أن أنفذ طريقة شبه مضمونة. قسمت ثمرة جوز إلى نصفي كرة متساويين، فرّغتُ شطريها من دون أن أحدث أي عطب في المحيط الخارجي، وعند حضور عائلتهم في اليوم التالي، وضعت ضمنها جعلاً كبيراً وأغلقتها بـ "الغري" بشكل فنيّ ونظيف حيث لا يشك أحدٌ بسلامة تلك الجوزة . بدأت حديثي معهم بجدوى التوبة عند الله وبأن السرقة رذيلة مهما كانت مُسوّغاتها، وأنني أحببت عائلتهم بعد أن تعرفت على أفرادها، وأحرص على سمعتها، وبأن الله تعالى أكسبني القدرة على فضح السارقين. وفي أثناء حديثي، أخرجت الجوزة من جيب جبّتي ووضعتها على الأرض وقربت نحوها قداحتي المشتعلة، وأنا أهمس بصوت مهيب: " أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم، باسم خالقك أيتها الجوزة تحركي نحو السارق الجاني !..". بدأ الجعل المكتوي بحرارة الجوزة والقداحة؛ يتحرك بنزق وبسرعة مما حرك الجوزة سنتيمترات عديدة.

لاحظت هلعاً في عيني أحد الأبناء فرفعت الجوزة قائلاً:

ـ لو تركتُ هذه الجوزة، لذهبت باتجاه السارق بإذنه تعالى، لكن بما أنني أحببت عائلتكم، وأتمنى أن أظل صديقاً لكل فرد منكم، ولأنني مقتنع بتوبة السارق الطاهر .. قررت أن أخبئ هذه الجوزة. تعال إليّ، يا "أبو محمود" بعد أسبوعين، لتأخذ ما فقدت. سيعيدها السارق خلال أيام، وعهداً مني ألا أفضح اسمه .. وفعلاً أعاد السارق ما سرق وكفانا شراً!

ضحك، فضحكت من أعماقي ...

قرعت الخادمة الباب، وقالت بأدب:

- سيدي! لقد جاءكم زوار.

لمعت عينا الشيخ، وقال:

- حسنٌ، قدمي القهوة إليهم! - ثم وجّه كلامه إليّ - تعال وانظر. أترى هذا الشق البسيط في الستارة؟ من خلاله أحدّقُ في وجوه زبائني، بحيث أراهم ولا يرونني. في أثناء احتسائهم للقهوة أرصد حركاتهم، وأتأمل وجوههم بعين بصيرة. أنفذ إلى أعماقهم وأحلل أحاديثهم ... هل أشبعت فضولك؟! - ومد يده مودعاً ليتفرغ إلى شأنه الجديد ..

غادرتُ بيته وأنا لا أعلم حتّى الآن: هل ابتدع تلك الطريقة بنفسه، أم استقاها من سواه!

كنتُ ما أزال أحيا مع طيف الشيخ، حين وصلتْ السيارة إلى قريتي.

حين مددت يدي إلى جيبي، التفت الشاب إليّ وقال بأنفة:

- واصل يا أستاذ، مع السلامة!

- شكراً لك يا أخي! أرجوك سامحني! - وربتُ على كتفه.

اكتفى بهزّةٍ من رأسه ...



طبيب قرية الباشا

د. جرجس حوراني

عرف العمّ ديوب صاحب بقالية المنى، أن القادم إليه غريب عن القرية، من نظراته المرتبكة، فامتلأ صدره بالفرح. وحدث نفسه "الغرباء ظرفاء، لا يفاصلون في السعر، يمكنني أن أبيعهم ما أشاء من البضاعة.. لم أخطئ إذ سمعت كلمة زوجتي باختيار موقع البقالية في مدخل القرية فهذا المكان المناسب لاصطياد الغرباء الذين لا يبالون بما يدفعون". وانطلق صوت ديوب مُرحِباً بالغريب الذي ركن سيارته واتجه نحو البقالية: "يا أهلا.. يا أهلا، بالباشا.. نورت قرية الباشا". ردّ الغريب التحية بهزة رأس متمهلة. وقال ديوب وهو يقدم كرسيّاً للضيف: "شرّفت المحل، يا أستاذ". وفتح قنينة ببسي، وقدمها للضيف، وفتح الثانية، وهرع يقدمها للمرأة التي بقيت في السيارة تنتظر. وقال ديوب: "ببسي لبنانية، من النوع الفاخر، صحيح أن سعرها ضعف سعر الوطنية ولكن لها مذاق طيب، أصلاً لماذا يجمع الإنسان المال؟ أليس لكي يستمتع بمذاقات طيبة في هذه الحياة.. لي رفيق باع أرضه، لكي يقدمها مهراً لصبية جميلة، وقال لي: ما فائدة الأرض، لماذا ورثني إياها أبي، أليس لكي أحصل بها على فتاة جميلة تطيّب حياتي.. إنسان فهيم هه، هه.. ما رأيك بمذاقها أستاذ.. عفواً لم تشرفني باسمك"؟ وقال الغريب: "نعيم.. اسمي نعيم. "ومدّ ديوب يده مصافحاً الرجل وكأنه يعرفه منذ سنوات عديدة: "أهلا أخي نعيم. وقدم له قطعة بسكويت، وحمل الثانية ليقدمها للمرأة. وشكر نعيم صاحب البقالية: "أشكرك على حسن الضيافة". زمّ ديوب فمه: "ضيافة. ضيافة! آه، صحة وعافية يا أهلا بضيفنا العزيز نعيم، أبو". ورد نعيم: "لم يرزقني الله بعد، كنا قد..

لكن يبدو أن الله لم يأذن بعد.. الحمد لله على كل شيء، إنه رحيم ولا ينسى عباده". وقال ديوب مبدياً تعاطفاً نحو الرجل الذي بان على وجهه الحزن: "يأتي، الولد يأتي، الله لا يقطع أحداً.. رزقني الله ثلاثاً، والآن أعيش مع زوجتي وكأننا بلا أولاد، كل منهم حلق بعيداً دون أن.. على كل حال لهم دنياهم، ولم يرزقنا الله بهم كي نأسرهم معنا. هل هي المرة الأولى التي تزور فيها قرية الباشا أخي نعيم؟" وقال نعيم الذي راح ينظر نحو زوجته التي تبدي ضجرها في السيارة: "الحقيقة لم أتشرف بها من قبل. لكن الحاجة تدفع الإنسان أن يجوب الهند والسند كما يقولون". ورفع ديوب حاجبيه عاليا يتأمل القرية: "وما هي الحاجة التي دعتك لزيارتنا؟" وضع نعيم قنينة العصير جانباً: "شكراً على العصير، فعلاً طيب المذاق، سلمت يداك.. قالوا لنا يوجد في هذه القرية طبيب شاطر". وقاطعه ديوب: "طبيب شاطر في هذه القرية!". وحدث نفسه: أكيد شاطر بلعب الورق، اللعين لم يتركني أربح ولا مرة وقال نعيم: "لم نترك طبيباً يعتب علينا في المدينة، طرقنا باب كل الأطباء لم نوفر أحداً، لم نعد نفكر بالاختصاص.. دعك مني، أنا رجل مؤمن بالعلم والاختصاص، لكن النساء، لهم نظريات مختلفة، إنهم يؤمنون.. لا أعرف بما يؤمنون.. لكن في الحقيقة، كان الأمر ممتعاً.. لو ترى ماذا حدث عندي في البقالية. عندي بقالية مثلك أيضاً، لكنني أبيع فيها الخضار، عندما قالت لي زوجتي أن التحليل إيجابي، ارتبكت ماذا أفعل. جمدت في مكاني فقط، فصرخت: ماذا تنتظر؟ وقلت لها: ماذا أنتظر؟ قالت لي: اذهب وأحضر أكبر صينية كنافة في العالم. وركضت كرجل آلي، واشتريت ما طلبت زوجتي وعدت، قالت لي: ضعه هناك في مدخل البقالية، وضعته. ثم صرخت: ماذا تنتظر؟ قلت لها: ماذا أنتظر؟ قالت لي اذهب بسرعة واحضر مثله. وركضت مرة ثانية كرجل آلي أطيع الأمر. هل تعرف، عندما كان الزبائن يأكلون ويباركون لنا، كان صدري ينتفخ بقلبي الذي يكبر ويكبر. الحقيقة شيء جميل أن يكون للمرء ولد.. شيء جميل. وخاصة إذا جاء بعد عذاب كبير. لقد تعذبنا كثيراً، كثيراً. الولد يذل يا رجل. لم يبق طبيب مختص بأمراض النساء إلا وزرناه. والكل مصمم أن لا أمل. المشكلة بالرجل الواقف أمامك. لم يرزقني الله قوة الانجاب. ماذا نفعل؟ حكمة الله لا نستطيع أن نناقشها. لكن هل ارتاح رأسي، كل من يراني ينق: طفل أنبوب. طفل أنبوب. كنت عنيداً، أرفض أن أزرع برحم زوجتي نطافاً غريبة. وذات يوم دخل أخي يحمل بندقية، وجهها نحوي وقال لي: هيا. قلت له: هيا، إلى أين؟ ولم ينتظر،

شدني كمعتقل، دفشني في سيارته. هيا، هيا. وقادني أنا وزوجتي إلى العاصمة. إياك أن تتنفس، سوف أنهي كل مخزن البندقية في رأسك وأرتاح من هذا الرأس العفن. ولم أجد نفسي إلا في مركز لطفل الأنبوب. وأجرينا العملية. لكنها فشلت. وهكذا بدأت سلسلة العمليات. وكان في كل مرة، يدخل حاملاً البندقية ويعيد المسلسل نفسه: كنت أقول له: إننا نهدر المال فقط، لو أراد أن يرزقني ولداً، كان رزقني منذ البداية. لكنه كان قد وضع قطناً في أذنيه، فقط يسدد البندقية نحو رأسي. لكن في المرة الأخيرة. دخلت زوجتي، مثل عروس، لم أرها يوماً جميلة مثلما رأيتها هذه المرة، وقالت لي: التحليل إيجابي. وراحت ترتجف مثل ورقة، وتصيح: إيجابي يا نعيم، إيجابي، وبدأت تبكي. هل تصدق، اشتريت كل حلويات جاري وأكلها الزبائن، وكل من كان يمر بالشارع، وكنت فرحاً على ما يبدو. لكن ماذا نفعل؟ يا أخي إذا كان الله لا يريد، فإنه لا يريد. لا أحد ولا حتى كل عقول العلماء يمكنها أن تفرض شيئاً لا يريده الله. قالت لزوجتي زبونة وهي تنتقي البندورة: ماذا في بطنك يا خلود؟ صبي أم بنت؟ زمت زوجتي فمها لا تعرف، ولا يهمها أن تعرف.. المهم عندها أن يحمل هذا البطن طفلاً، ترضعه، وتغني له، وتلبسه ثياب المدرسة، وتحضر له دروسه، ليس أكثر. لكنها ذهبت في اليوم التالي تقصد مصور الأشعة، تريد أن تعرف جنس الجنين. قال لها بكل بساطة: لا أرى جنيناً. اللعين، الفاشل، الكاذب. هكذا جاءت تولول، وتقول لي: إذا كان لا يعرف لماذا أعطوه الشهادة، هل أرواح الناس لعبة بين يديه. وبدأ مسلسل الأطباء، تنتقل من طبيب إلى آخر، تصور وتسمع الكلام نفسه. وماذا نفعل.أنا أؤمن بالعلم يا أخي. صحيح أنني بائع خضار لكنني أؤمن بالعلم، لكن تلك المرأة التي تجلس الآن في السيارة لا أعرف بماذا تؤمن. تقول لي: وهذه الشريطة أليست علماً أيضاً. شريطة حملتها بيدي، ورأيت اللون الأحمر يسطع بها بعيني، هل أكذبها وأصدق عيون آخرين، يلبسون النظارات؟ قال ديوب: "معها حق. الشريطة علم والايكو علم". وضحك نعيم: "ماذا تقول يا رجل، هل هو إيكو واحد، أنه ألف إيكو مقابل شريطة واحدة. على كل حال قالوا لنا في هذه القرية طبيب شاطر، هل تدلني عليه. لقد ذابت المرأة مثل شمعة. انظر إليها، كانت مثل خيارة ممتلئة تفوح منها رائحة ذكية، والآن ضمرت كعود الفاصولياء". وقال ديوب: "هل قالوا لك في قرية أم الباشا يوجد طبيب شاطر؟". قال نعيم: "نعم". وأبعد ديوب رأسه عن ضيفه وحدث

نفسه: توفيق طبيب شاطر، هه، هه، شاطر بماذا يا ترى، كيف سأدلهم عليه الآن؟ أين سأجده أصلاً؟ وسرح البائع قليلاً يضرب بإصبعه خده، ثم حسم أمره أخيراً وهو يقدم علبة راحة للضيف: "تفضل. نعم طبيب مميز. توفيق. نال الجائزة الأولى في رومانيا. تفوق على كل الرومان. دكانه، أقصد عيادته في الشارع المتعامد مع الساحة تماماً قرب المدرسة". وحمل الرجل علبة الراحة، واتجه نحو زوجته وهو يقول لها بصوت مرتفع: "يقول إنه نال الجائزة الأولى في رومانيا. .تفوق على كل الرومان. وانطلق نعيم نحو زوجته يقول لها بصوت مسموع: يقول أنه نال الجائزة الأولى في رومانيا. وبرقت عينا الزوجة. وانطلقت السيارة.

وقف ديوب يلاحق غبار السيارة ويهز رأسه: نضطر أحياناً أن نكذب، ماذا نفعل وهاهم يفرحون حتى لو كنت تكذب عليهم!



مع الأديب الناقد د. حاتم الصكر

نجاح إبراهيم
أديبة سورية



من يحترفُ الكتابة سيعرفُ على الفور الناقد الكبير الدكتور حاتم الصكر، الذي يشغل الساحة الأدبية العربية بمقالاته وكتبه النقدية الكثيرة،

حتى صارت كتبه العديدة مرجعاً لكلِّ مهتم في المشهد النقدي الأدبي.

هو الذي مدَّ أصابعه في موقد الشعر ، وأشعل آراءه فيه ، فكان له الصوت المدوي في قراءة القصيدة الحداثية .

وكان لنا هذا الحوار معه.

■ **من أين أتيتَ إلى النقد؟ وهل أغلقتَ البابَ خلفك؟**

■■ أتيتُ إلى الكتابة النقدية بمركبِ الشعر السكران كما يصفُ رامبو. لكنني صحوتُ من خيالاته على شواطئه متلمساً فضاءً آخر، جذبني هواؤه كما تفعل السيرينيات في الرحلة الأوديسية حين يجذبن البحارة والركاب بغنائهن إلى جزيرتهن . لم أبتعد عن مياه الشعر ، وظلَّ يغمر روحي بلغته ورؤاه، بل صار حقل كتابتي الأول. ولربما كان لانبهاري بالشعر نفسه : بنيته وخيالاته وتشكلاته المختلفة ، ما دفعني لتأمل ذلك والبحث عن سرٍّ ما فيه، وكان النداء النقدي أكثر الإجابات ملاءمة لما أريد.

ولم أكن غريباً عن أغلب كتاب جيلي، حيث أوصلتهم كتابة الشعرمبكراً إلى قراءته والانشغال به عنه.

■ ما الذي دفعكَ إلى النقد؟

■■ إحساس داخلي أو فضول معرفي للوقوف على جوهر الشعر من خلال كتابته ودوافعها وتشكلات الملفوظ الشعري. هي متعة الكلام على الكلام التي رآها التوحيدي أكثر صعوبة من الكلام ذاته؛لأنها تريد التخلص من أسْره وتبني كيانها على مفارقة خطابه ..أسئلة محيرة تجعلني أفكرُ في هذا الاستثنائي الذي يوقع الشاعر في كمائنه، فيرى الأشياء التي يراها الآخرون بعينين من كلمات وأخيلة وصور ولغة وإيقاع. ولا شك أنَّ ثمة محرّكات ومشغّلات معرفية مصاحبة لذلك؛ قراءة الكتب النقدية ومتابعة الزوايا والأبواب المتعلة بمراجعة الشعر، وفي مقدمتها زاوية حرصت على قراءتها شهرياً ،هي (قرأت العدد الماضي) الذي فتحته بتقليد حضاري جميل مجلة (الآداب) اللبنانية منذ صدورها .وزاد الفضول النقدي حماسةً ما درسنا في مواد النقد الأدبي وتحليل النصوص الشعرية في الجامعة .

■ كتابك "الثمرة المحرمة" تلقي فيه الضوءَ على بعضِ التجارب الحداثية ، وعلى قصيدة النثر وما يحيط بها من إشكالات وطروحات ، ماهي هذه الإشكالات؟

■■ في (الثمرة المحرمة) موقفٌ يفصح عنه العنوان .أحسبُ أنَّ شجرة الشعر تحمل لغرابتها ثماراً متنوعة؛ شجرة سحرية فيها الكثير من اسم الشعر ودلالاته. تثمر بلا جفاف ، وتتنوع على نفسها بنفسها في تربة ثرية العناصر. من بين ثمارها كان قدر قصيدة النثر أن تكون الثمرة المحرمة. هذه الإحالة إلى أمثولة هبوط آدم وطرده من الفردوس لتذوقه الثمرة، تساعد في بيان الموقف من قصيدة النثر، فهي ملعونة لا يجب الاقتراب منها فضلاً عن تذوقها.

وهذه أولى إشكالات قصيدة النثر. مشكلة التلقي والاستقبال على مستوى القراءة. لم يغيّر القراء بمختلف مستوياتهم موقعهم من الشعر وقراءة القصيدة. استمرت الاشتراطات ذاتها نظراً لصلابة الجسم الشعري العربي وتراكُم نصوصه عبر تاريخه. وأيّ زحزحة شكلية أو جذرية تلقى صدّاً عنيفاً يصل أحياناً كثيرة إلى التخوين وسوق الاتهامات غير المقنعة لأنَّ أغلبها لا يبحث في ماهية الجديد كالعادة.

وقد أخّر ذلك الرفض الصارم وتيرة كتابة قصيدة النثر ، وهو مالم تشهده عند ظهورها في الآداب الأخرى. الجسم الشعري في العربية متين، ومتمترس خلف ما ترك من منجز لا يراد لنا مفارقة نموذجه الذي لا نختلف حول قيمته وجمالياته، لكنه منتج في ظرف وشروط وثقافة تغيرت في أوجه كثيرة، وهو مالم يرض به الرافضون. وساهموا في إقصائها

من الدرس الجامعي والنقدي والنشر أحياناً.

ولا يمكن في عجالة كهذه أن نتجاهل، أو نغفل ما كانت تعانيه قصيدة النثر ذاتها، من ضعف كثير من نماذجها المنشورة وتوهُّم أنها في موقع ضدي مع الشعر كما يوحي اسمها غير الدقيق.، وأنَّ سهولة كتابتها ممكنة لأنها نثر! ويضاف لذلك ضعف التنظير لها والدفاع عنها ، وهو ما لم يتعدَّ الردود المتحمسة، والترجمات المبتسرة لكلاسيكيات النقد الذي تناولها. وأطروحة سوزان برنار خاصة ، حيث تمَّ تداول ملخصها كما فهمها رواد كتابة قصيدة النثر، وتمسكوا بتوصلاتها كدستور جمالي.

■ ما زالت قصيدة النثر متهمة وغير شرعية في نظر الكثيرين، ما رأيك بهذا وأنت الناقد صاحب خبرة وعلى تماس بحركة الشعر العربي الحديث وتياراته الفنية الجديدة؟

■■ لا أجد الموقف من قصيدة النثر هو ذاته عند بدء روادها من الجيل الأول بكتابتها. انفتحت الآن كثير من الأبواب المغلقة بوجه نشرها وقراءتها ودراستها وبحثها أكاديمياً. وتضاعف عدد كتابها وكاتباتها بشكل كبير قياساً لعمرها. ربما ظلت بعض التحفظات هنا وهناك وبدوافع مختلفة ، ومنها ما ينشر من نصوص ضعيفة تحت مسمى قصيدة النثر، وغياب الفحص المنهجي والفني لآلياتها وتنوعاتها الممكنة أسلوبياً.

■ مم تعاني قصيدة النثر؟ ما يثقلها؟ وماهو مستقبلها؟

■■ يبدو السؤال بصيغته هذه علاجياً، بمعنى أنه يفترض مرضاً تعاني منه قصيدة النثر ،وعلاجاً بمواجهته، والأمر عندي أن ثمة أزمة في الكتابة عامة. أسئلة كثيرة تلح على الكتابة العربية: ما يضخّ زمننا من حداثات متنوعة في الحياة والفنّ، التبدلات الأسلوبية في الفنون المجاورة للشعر، تغيّر وسائط الكتابة الشعرية وظهور التواصل الرقمي والشبكي...وكذلك ما تقترحه المنهجيات الحديثة في قراءة الشعر. تلك بعض أسباب تشكل أزمات الكتابة، وهي بالمناسبة صحية ، لأنها تدفع للبحث عن إجابات وطرق جديدة.

لكن بعض خيوط أزمة قصيدة النثر يمكن معاينتها لنلتقط أبرزها، وهي عندي مشكلة التلقي حيث لم يغير القراء مواقع وكيفيات تلقيهم لها. وظلوا يبحثون فيها عما عهدوه في قراءاتهم وتربيتهم الشعرية من نماذج تقليدية، وكذلك من فهم مغلوط لشعريتها، فيتصور بعض الكتّاب أوهاماً كما سماها أدونيس ، ومن أشدها خطراً توهم نثريتها بمعنى ضدية الشعر والانتساب للنثر بنوعه المعروف.

■ **اهتممتَ كثيراً بقصيدة النثر ووضعت كتباً فيها، هل هذا يعدُّ مسايرة للعصر، أم أنَّ قصيدة النثر بحدِّ ذاتها مشاغبة ولفتت شغفك؟**

■■ ليس الأمر (مسايرةً للعصر) بقدر الحماسة للتحديث ذاته داخل عصرنا الشعري.إحساس بأنَّ القصيدة العربية ذات غنى لغوي ودلالي وإيقاعي يمكّنها من التجدد ولو بوساطة اقتراح المشاغبة كما وصف السؤال، وهذا يجعلها (هي) مسايرة لما في الزمن الشعري من تبدلات في القراءة والكتابة. لم يكن معقولاً أن تتجدد الحياة من حولنا ولا ينال الفنُّ شيئاً من هذا التجدّد. ولا شكَّ أن قراءة نصوص قصيدة النثر في فترة روادها ومن تلاهم عزّزت رؤيتي لضرورة التحديث، ومشروع قصيدة النثر وبرنامجها الجمالي والفني.

■ **ذكرت أنَّ الغموض في قصيدة النثر يختلفُ عن غموض الجرجاني في الغوص والبحث عن الدرر، هل هذا يعني أنه نوع من الرسائل الغامضة المتجهة إلى داخلها والدالة على نفسها كما وصفها "جاكوبسون" بالرسالة الانطوائية؟**

■■ قصيدة النثر قصيدة دلالية في المقام الأول. يرد ذلك لدى نقاد موطنها الأصلي. ولدى جاكوبسون خاصة. وتؤكد ذلك قراءة نصوصها برؤية نقدية، وهذا ما فات كثيراً من كتابها للأسف. فشاع التحديث الأول من خلالها بالتركيز على اللغة وغرائبية العلاقات فيها، وكذلك الغموض المتعمد أو غير المفضي للدلالة باستفزاز قدرة القارئ وذخيرته.

الغموض لدى عبد القاهر الجرجاني سمة للنصِّ الشعري ووصف لطبيعته. ونظريته في النظم أو شعريته تركزت حول معنى المعنى، وضرورة الغوص لاكتشاف درر النص، والمتعة التي يجنيها المتلقي من ذلك، وتشبيهها بمتعة الغواص بعد معاناته. ولكن غموض قصيدة النثر بكونه دلالياً في المقام الأول، فإنه يسمها بذلك الغموض الذي يحل إشكالاته صبر القارئ وتفهمه لدور السرد فيها، وإيقاعاتها المقترحة داخلياً، وليس عبر استعانات خارجية كالقافية والموسيقى الوزنية.

■ **أشار النقادُ إلى المزج والخلط، وإلى وحدة الفنون في النصِّ الحداثوي، هل هذه دعوة إلى تخطي حدود الأجناس والأنواع الأدبية؟**

■■ نعم. هي كذلك، فالحدود بين الأجناس لم تعد جدّيّة كما كانت حسب النظريات النقدية والجمالية القديمة. ليس من (مجال) خاص بتعبير ليسنج، بل تعدى كلّ فنّ أسواره المفترضة، واقترض من سواه. يحدث هذا في المسرح مثلاً والإستعانة بالبصريات، وفي الرسم وظهور الحروفية مثلاً و اللوحة الرقمية والرسم المفاهيمي، أو التركيبي و التجريد وتلك المجاورات الإجناسية

يجب أن تتم دون أن يفقد النوع سمته الفارقة، وأن يجري الانفتاح من مركزه أولاً.وهذا ما نراه ضرورياً لفهم دور السرد في قصيدة النثر بوجه خاص، كي لا تتحول النصوص الشعرية قصصاً قصيرة.

■ **أتراها خلخلة أم ثورة لاستقبال المولود المهجن كي يحملَ سمات من أنواع مختلفة؟**

■■ التهجين كمصطلح جيني يناسب كثيراً من الفنون اليوم، وهو صحي كما جرى في تهجين النوع النباتي واستيلاد نوع مطور منه، وإن اختلف شكله عن المألوف .

وأعتقد بأن تهجين القصيدة بعوامل وعناصر من نوع مجاور أغنت القصيدة .

■ **ما الذي يدفعك كي تنقد نصاً ما ، هل ثمة إشارة تتلقاها منه؟**

■■ بالضبط.ثمة إشارة أو رسالة في النص يلتقطها المتلقي وكأنها مرسلة له وحده وهذه إحدى متع قراءة الشعر وجمالياته، فللذوق إذاً دور في ذلك دون شك. لكنه يقوم من بعد على التعليل، وليس كما جرى في نقد النصوص الشعرية الأولى دون تعليل في نقدنا القديم لاسيما في المرحلة الشفاهية.

أحياناً لأغراض بحثية صرف قد ترد بعض النصوص كعيّنات أو أسانيد لتعضيد أطروحة الدراسة، ولا يعني اختيارها تزكية لها في النقد الحديث ثمة إضافة في القراءة النقدية تفترض الحياد في الاختيار والوصف دون الحكم.

■ **للمرأة قسم كبير من اهتمامك ، هل تؤمن بإبداعها؟ أم لأنك ظللت مدة طويلة تدرّس مادة الأدب والمرأة في الجامعة؟**

■■ تدريسي لمادة المرأة في الأدب، وأدب المرأة أضاف لي كثيراً من القناعات حول الموضوع؛ أسهم طلابي وطالباتي عبر بحوثهم ومناقشاتهم في ترسيخها.

لكنني نقدياً وبعيداً عن المتطلبات الأكاديمية أصبحت لديَّ قناعة بأن ما تسلط على المرأة - و هو ما أبرزته الدراسات الجندرية - له دور كبير في تشكل نصوصها .لا يعني ذلك أنها تنتج نصوصاً مختلفة عن النوع الأدبي، لكنها في ما تكتب تعكس بوعيها النوعي مشكلات جنسها وما تعانيه. ليس للدرجة التي وصفتها بها النسويات الأوائل مثل هيلين ساكس التي ترى أنَّ المرأة محتلة كالبلدان المستعمَرة، ولكن بقياس وعيها بذاتها وما تحس به .

النسوية المتطرفة لا تؤمن حتى بوجود نصٍّ نسوي ،بوهم أن ذلك يميزها عن كتابة الرجل. والهروب إلى الأدلة اللغوية المميزة للمرأة عن سواها يشوبه غلو كبير ومبالغات . فكثير من اللغات لها قاموس جندر ذكوري ، لكن الوعي بالنوع النسوي يحرر آليات الكتابة ومضامينها.

نص المرأة اليوم مواكب لمستجدات الأسلوب الحداثي .هنا يخصني الشعر، وإن كانت المساهمة قليلة قياساً لما فعلت كاتبات وشاعرات في فترة التجديد.أشير هنا إلى دور نازك الملائكة ومقدمتها لديوانها(شظايا ورماد) من دعوة ريادية للتجديد.

■ كتبت نقداً في شعر الشباب، وكتابك" مواجهات الصوت القادم" يوضح ذلك ، هل كان ظنك في محله حيث أضأت فيه مناطق تجاوزهم للشعرية المتوارثة وأجيال الريادة في العراق؟

■■ كانت مواجهات كتابي عن قصيدة السبعينيين الشبان حينها مواجهات نصية ، فمن إيماني بأن قصيدة الشباب هي قصيدة المستقبل ، واجهت نصوصهم ،وكان موقفي ضدياً في كثير من فصول كتابي الذي كان مبكراً في مراجعة تجاربهم . كثير منهم تطوروا ونضجت تجاربهم .لكن الكتاب يرصد التقليد الجديد والهروب إلى اللغة والتماثل الصوتي بينهم وتأثراتهم التي تبرز واضحة في نصوصهم.

لكنني بصراحة شديدة أقول: إنني كنت أعوّل على كتابتهم أكثر مما حصل اليوم ، فلم يستطيعوا أن يؤثروا عبر تجاربهم في المشهد الشعري لقصيدة النثر خاصة.

وظلّ الجيل الأول مدوّياً ومؤثراً. وأضاف الستينيون ما رسخ تجاربهم ونشر تأثيرهم في الكتابة الشعرية محلياً وعربياً ، وكذلك فعل الرواد حيث بدأوا شباناً لكنهم تقدموا إلى المشهد بثبات أكثر وبرز أثرهم سريعاً. ذلك لم يحصل مع سبعينيي العراق للأسف، وانزوى جلهم ولاذوا بالصمت إعلاناً عن تعثر تلك التجارب التي صاحبها كثير من التشويش السياسي، والمناحرات لنظرية الجيلية، ولكن خارج النصوص غالباً.

■ وتعداهم جيل الستينيات الشعري وعبر فضاءهم الزمني. ودليل ذلك ما أضاف شعراء جماعة كركوك - سركون بولص وصلاح فايق وفاضل العز

■■ عناوين كتبك داهشة ولافتة، حين تختار العنوان هل تختزل الأفكار التي ستأتي فيه ، أم تلجأ إلى مقولة ملخصة لأحدهم وتبني عليها كما في كتاب " قصيدة النثر وحجاب التلقي" إذ هي مقولة ل جبرا ابراهيم جبرا: " ثمة حجاب بيننا وبين وعينا"؟

كثيراً ما لاحظ القراء والنقاد اهتمامي بالعنونة ،حتى قبل أن أتبنى تركيز نظريات القراءة والتلقي على العتبات النصية ،وموجّهات القراء من عناوين وأغلفة وإهداءات ومقتبسات ومقدمات وسواها.كنتُ وما زلتُ أعتقد بأن الأغلفة والعناوين في مقدمتها تمثل مصافحة أولى مع القارئ، وتعبر عن شخصية الكاتب ذاته ،وتعمل على ربط

القارئ بمحتوى المقروء، أو جماليات العنونة التي تصل أحياناً حدَّ استعارة أليغورة أو مثل .فعلت هذا في كتابي (مالا تؤديه الصفة) حول الإيقاع في قصيد ة النثر ،مستعيراً قول إسحاق الموصلي حين سُئل عن تعريف النغم ووصفِه فقال (إن من الأشياء أشياءَ تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفة).وفي كتابي حلم الفراشة) استعرت مأثوراً صينياً عن فتاة حلمت بأنها فراشة وحين استيقظت لم تعد تعرف إن كانت فتاة حلمت بأنها فراشة، أو فراشة حلمت بأنها فتاة، وقد استعارها أنسي الحاج في قصيدته التي حللتها (فتاة -فراشة - فتاة) مع تحوير في الخاتمة، وكنيتُ بهذه الاستعارة عن كون النثر دخل حلماً في متن القصيدة فلم تعد تعرف جذورها.



أما ملاحظتك عن حجاب التلقي ، فهو في الحقيقة شعار ندوة عقدت في أبو ظبي وساهم فيها نقاد وشعراء. واستعرت الشعار لدلالته وإحالته إلى المعضلة المتمثلة في تلقي قصيدة النثر .

■ هل ثمّة حجب أخرى يمكنك أن تضيفها؟

■■ نعم .. ثمة. حُجب أخرى منها ما يمسُّ كيان قصيدة النثر، وتخلصها من التطويل والثرثرة ،وتركيز شعريتها في الدلالة المرسلة عبر عناصر نصية أخرى.

إنَّ أهم الحجب اليوم يكمن في التكيف المطلوب لتعيش قصيدة النثر عصرها الانفجاري تقنياً ، وألا تنزلق إلى رقميات تشاركية بدعاوى التفاعل واستثمار الفضاء التقني. أرى شخصياً أن ذلك الفضاء ذو مهمة تواصلية فقط، ولا يجب أن يغير من ماهية الشعرية اللازمة لقصيدة النثر والشعر عامة.

هي قصيدة شاعر واحد وقارئ مقابل له. ولا يمكن إتاحتها لألاعيب التشارك والتفاعل ليكون النص مسخاً ذا آباء كثر.

■ تحملُ هاجس الاشتغال على اللغة في نقدك حتى يصبح قابلاً للقراءة ، أي للغتك النقدية بعدٌ جمالي، بينما لغة النقد جافة وصعبة كونها تستخدم مصطلحات ومفاهيم!

■■ يعلل بعض الزملاء الذي أرّخوا، أو راجعوا الحركة النقدية العراقية ما رصده سؤالك حول لغة النقد في كتاباتي، بالقول إنه من النشأة الإنطباعية التي مررت بها في مراحل كتابتي النقدية الأولى شأن جل زملائي. لكنني في منحى اهتمامي بلغة النقد وعرض الفكرة أدبياً وبلاغياً، أؤكد أدبية النقد. إن خطاب النقد أدبي في المقام الأول، والكلام على كلام الشعراء خاصة، والملفوظ النصي عامة، يجب أن يرقى إلى شكل الرسالة الشعرية ومضمونها وجمالياتها. وللقارئ مكانة هنا ليستلم رسالة أدبية، فيها تجليات لغوية ليست باروكات أو زينة فوقية، بل هي من صلب الخطاب الأدبي.

اليوم يزداد دفاعي عن أدبية النقد حماسة وسط هجمة النقد الثقافي - في نسخته العربية طبعاً! - على أدبية النقد والزعم بموت النقد الأدبي وانتفاء الحاجة للنقد كممارسة جمالية؛ بحجة أو وهم أن النص نفسه لم يعد يعني جمالياً أي شيء.هذا في خطاب نقاد الثقافة العرب المنهمكين في كشف الأنساق الفاعلة في إنتاجه، وكأنهم بادلوا مواقعهم مع السوسيولوجيين.

لغة النقد الأدبي جزء مهم من عناصر الخطاب النقدي، ولا يمكن تصور الممارسة النقدية بعيداً عن جماليات اللغة .وعكس ذلك يسهل مهمة من لايملكون ناصية اللغة، ولا يجدون في تجلياتها القاموسية والتركيبية والدلالية ما يضيفونه لكتاباتهم الشاحبة والخالية من مهارات اللغة التي بها تكتب النصوص، ويكون عدلاً أن تنهض اللغة لتكافئ الملفوظ النصي وتوازيه. يترتب على دعوة موت النقد الأدبي إهمال النصوص ذاتها، وتلك مشكلة معرفية هي من مشكلات الخطاب النقدي المكتفي بالوصف المنهجي، والمصطلحات المجردة دون إجرائها نصياً في الدراسات.

■ اشتغلتَ على نقد الحداثة كما أسلفنا، ما ملامح هوية قصيدة النثر؟

■■ تطول الإجابة عن هذ ا السؤال وتستدعي أدلة وحججاً، بيّنتُ أغلبها في ما نشرتُ وما نشر الزملاء الشعراء والنقاد من دراسات ورؤى.



لكنني مختصراً أقول إن (نقد الحداثة) في أطروحة كتابي بالعنوان نفسه، إنما ينبني على ما واكب التحديث الشعري من مهاد نقدي معضد له، وفيه رجعت لبعض تلك المهدات الفاعلة في التحديث، ولكن هوية قصيدة النثر تشغل المهتمين بحداثة الخطاب الأدبي عامة وجماليات النصوص. وكذلك تتكون تلك الهوية من عناصرها المقترحة والمتغيرة نسبياً من نصٍّ لآخرهي قصيدة شاعر كما أسلفت، لذا فلكل شاعر قصيدة نثره ،إلاَّ من سلك طريق الاحتذاء والتغذي من نصوص سائدة أو موضات أسلوبية شائعة، وليس بمثل هذا الصنيع تتخلقُ النصوص المغيرة والمؤثرة.

■ ماهي الأسباب وراء ضعف تلقي قصيدة النثر؟

■■ أظن أنني قدمت في جواب سابق بعض تلك الأسباب ، وفي مقدمتها الوقوع في أسر النموذج والبحث عن نسخ مقلدة له ،لكي تتطابق مع أفق قراءة المتلقي. هذا الأفق يتكون بفعل التربية الأولى والمدرسة، وموقع الشعر في حياتنا ، ونظرتنا الاجتماعية للتغيير وللفن بوجه خاص. أعني لجمالياته ومفرداته وعناصره.

ولا شكَّ أنَّ الأمية وتدني التعليم، والهفو نحو التقليد ، والفهم القاصر للحفاظ على التراث، والتمسك بالماضي كصفقة واحدة، هي نقاط جديرة بالتأمل في مسألة سوء القراءة ، وصلة المتلقي السلبية بقصيدة النثر. ولا شك أن ضعف بعض نصوص قصيدة النثر، وتباطؤ أو تأخر التنظير لها، أسهم في تلك القطيعة والتخلف في تلقيها.

■ هل تعترف بأنَّ النقد في أزمة؟

■■ ليست المسألة اعترافاً .الأمر بحاجة لتبين المقصود أولاً بالأزمة؛ هل هي منهجية أم جمالية ؟ لوجستية أم هي تواصلية؟ وانقطاع نظري أم غياب التطبيق والتحليل النصي أحياناً؟

أعتقد أنَّ الأزمة إن وجدت بهذا المعنى، فهي في المنهجيات أولاً ،ومحاولة تبنيها دون تدقيق أو رفضها بالحجج المعهودة ذاتها ، كلما يرد ضخ معرفي أو منهجي جديد يرفضه الجسم الاجتماعي ،ويتمدد ذلك على الرؤى النقدية.

وأعتقد أنَّ قلة ما يترجم في الجماليات النصية وقراءة النصوص هي من أسباب ما يبدو أزمة في المشهد النقدي.

لا أتفق مع من يثبت وجود الأزمة بحجة عدم ملاحقة النقد للنصوص بما يكافئ عددها وتنوعها. وهذا ليس نقصاً في الفاعلية النقدية التي لا يجب عليها أن تتابع (كل) ما ينشر، بل تتقصى الإضافة والتنوع والتجدد.

لقد كان نقد السرد أكثر اتزاناً واستجابة لما يقوي الخطاب النقدي، وتقدمت دراسات السرد وتطبيقاته غيرمتخوفة من تغذية النقد الأدبي بنظريات السرد الحديثة، وأسقطتها على المتون بلا موقف مسبق، وهذا ما يعوزنا في النقد الشعري.

■ هل يتطور الشعر بعيداً عن النقد؟

■■ ليس النقد مرشداً يقود سفينة الكتابة الشعرية إلى برٍّ آمن. إنه يضيء عبر التنظير والممارسة طرق الكتابة ويفحصها ، مواكباً أو متقدماً، وأحياناً عبر استقراء ما تقدم النصوص من مقترحات أسلوبية، وتضيف لخطاب الشعر، فتبدو وكأنها تقود كشوفات النقدوتوصلاته.

وهي علاقة جدلية في ظني ، يتعهد المنهج والقراءة في تعديلها وبلورتها ، وصولاً إلى متلقي القصيدة و متقصي جمالياتها.

■ ما هي المعوقات والتحديات التي يواجهها النقد العراقي؟ وهل ثمّة أسماء نقدية في الساحة؟

■■ النقد العراقي يعاني ما يعانيه النقد الأدبي العربي عامة؛ لكنه كسب رهان اقتحام أسوار التلقي الرسمي ممثلاً بمنابر النشر، والدراسات الجامعية. صحيح أنه لم تتم قراءته عربياً بشكلٍ كافٍ كما حصل مع الشعر العراقي، لكنه حاضر في المنهجيات والتلقي . ويضيف الكثير مما يقربه من متلقيه وكتابة القصيدة أيضاً.لقد خف العداء للنقد والنقاد الذي كان في عقود سابقة ، وكثير من الشعراء يتولون اليوم مهمات نقدية وأكاديمية تخدم التحديث وترسيخ النقد الأدبي وتقاليده .ويردون هجمة النقد الثقافي العربي على وجوده، والخطر التقني الداهم أيضاً.

والواضح في الاصطفاف النقدي العراقي اليوم تنوعه بين نقد السرد ونقد القصيدة، وبين الدراسات الأكاديمية والنقد المنهجي، وحضور أجيال من النقاد تتعايش وتتحاور وتكمل مهمة بعضها بعضاً.

■ هل تمتلكُ الحرية الكافية لتقوم بعملية النقد؟

■■ الغريب أن مطلب الحرية اليوم توسعت مفرداته. كان الرقيب السياسي يحدُّ من الحرية، لكن الجمهور والتلقي النسقي هما من يخيف الكاتب اليوم؛ فضلاً عن بعض الترتيبات الاجتماعية التي لا تغيب للأسف ، وتمثل أحياناً محددات لحرية الكتابة. ولا شك أنَّ الانقسامات السياسية شعبية ورسمية، بدأت تؤثر على النشر والتواصل وتبادل خبرات الكتابة.

النّص الفاهم
قراءة نقدية في تناصات "اشتعال القرنفل" لجابر أبي حسين



أ.د. أحمد علي محمّد

-1-

حين عدّ النّقاد التناصات عناصر تكوينية في بنية النّصوص المنجزة مؤخراً، كان في وهمهم إعطاء الأهمية لتلك العناصر الواردة من خارج التشكيل النّصي، لتظل المسائل التي تتمّ من خلالها الأبنية النّصية مجرد سياق أو إطار لفظي، ينطوي على مسكوكات لغوية موجودة وجاهزة للاستعمال على الدوام، وصار معروفاً في ضوء هذا الاعتبار النّقدي أنّ أيّ نص عصري هو حصيلة حوار مع نص سابق، تكوّن من خلال امتصاص مسكوكاته أعيد استعمالها في سياقات جديدة، وصار لهذا السبب عنصر التناص وارداً ومُستجلباً وكائناً تاماً، وُضع في لبوس جديد، وهنا تُلغى الكثير من مقتضيات الإبداع، ولا سيما فيما اتصل بموضوع السبق والاختراع والريادة، لترتد حزمة الفضائل تلك إلى المنشئ الأول والنّص الأول، وعليه بتنا لا نقرأ نصاً منجزاً إلا فيه عناصر سابقة ومستعملة، وهذا الكلام على إطلاقه يقلل من أهمية الممارسة النّقدية الموضوعية كما أعتقد، إذ لا خصوصية لنص على الإطلاق، لأننا نقرأ نصوصاً كثيرة في نص واحد، وليس لمتأخر فضل في الاختراع، والواقع أنّ تلك النظرة، وهي شائعة للأسف عند كثير من الدارسين، تلغي إلى حدّ كبير خصوصية الإبداع الأدبي، وتتوقف العملية النقدية عند حدود اكتشاف ما هو مشترك، أو ما يتشكل في الفهم المعاصر تناصات أدبية على مستوى اللغة والدلالة ووسائل الأداء الأخرى، وبذلك تصبح الممارسة النقدية اكتشافاً لما شكّل فسيفساء النّصوص ليس أكثر.

-2-

أظنّ ظنّاً قوياً أن انفتاح النّصوص الجديدة على نصوص قديمة لا يستهدف إعادة إنتاج مقولاتها فحسب، بل إعادة صياغة فهم أنفسنا في ضوء العلم الحديث والعقل الحديث، وبين الأمرين بون شاسع، وهذه في حقيقة الأمر وسيلة وليست غاية، وبذلك نستطيع التفريق بين بعث الفنّ القديم بغرض المباهاة أو التحدي أم مقارعة النّماذج الرفيعة، ومحاورة ذلك الفنّ لنقله من حيز التاريخ إلى اللحظة الحاضرة، لا لفهم ذلك التاريخ وشرحه وإعادة بعثه من جديد، بل لفهم أنفسنا من خلال القديم، ويحفزنا على ذلك ما يُعرف بالثقافة، وهي لا شيء سوى ذواتنا، فمن المحال فهم الذات بعيداً عن فهم الثقافة،

ومجال فهم الثقافة بمعزل عن منجزات الفنّ القديم، لذا كان التناص عندي استدعاءً للقديم الذي تشكلت فيه الثقافة، والاعتماد على هذا المنجز سبيل محاورة الذات وفهمها من خلال المقابلة بين حضارة العصر وثقافتنا، بمعنى آخر نريد أن نفهم الحضارة الجديدة من خلال ثقافتنا القديمة، لأننا كائنات ثقافية في الأصل نواجه مقتضيات جديدة تستلزم فهم الذات قبل كلّ شيء.

- 3-

سأحاور في هذا المقال نصاً لجابر أبي حسين، بعنوان " اشتعال القرنفل"، محاولاً إعادة صياغة التناصات التي انطوى عليها، فيما يفضي إلى فهم محمولات الثقافة الأدبية من جهة، وفهم الذات التي من شأنها تقديم العالم النّصي المعاصر من خلال أستار التناص، وقد أسميت تلك القراءة بالنّص الفاهم، ومرادي من تلك التسمية أن نصوصاً قليلة استثمرت التناصات استثماراً ناجحاً، منها هذا الذي أعرضه لأبي حسين، لأن الكثير من أصحاب النّصوص أخفقوا في تطويع هذه التقنية في خدمة الهدف الأدبي، أعني أنّ منشئ النّص أشبه بالنّحّال الذي يرتدي وشاحاً واقياً حين يجتني العسل، فإن لم يحسن ارتداء وشاحه أخفق في جني عسله وأخفق في الحفاظ على نفسه من إبر النحل.

ثمة كون شعري تشكل النص في محيطه، أعني به النّظام البنيوي للغة، ليشعرنا أننا أمام بناء له مرتكزات موضوعية، ومحمولات ثقافية نكتشف من خلال ذلك أننا معنيون بتفكيك بناه لفهم ذواتنا، وإلا ماذا يعنينا من النّصوص في الأصل، نحن نقرأ لنفهم ما يجول في أعماقنا، واللّغة هي القاسم المشترك بيننا وبين أي نص، وصحيح أنّ النّص ذو سلطة، لمجرد كتابته على الورق، لكن مسوغات وجوده منوطة بقيمته الجمالية التي تدفعنا إلى الاعتراف بكيانه في عالمنا، وعليه نحن نقرأ أنفسنا في تشكيلات لغوية ينجزها شخص يعبّر في الأساس عن عمل تشاركي بين من يكتب ومن يقرأ، وبإنجاز فعل القراءة يتم الحوار، ويتم الفهم، أقصد بطريق التأويل، والسؤال أين نحن من نص أبي حسين؟

الجواب واضح، نحن بجانب الثقافة، هي مرآتنا، ونحن قيمون على حفظها ضد أي انتهاك نصي، نحن ندافع عن وجودنا من خلال الثقافة، فنلتحم بالنّصية الثقافية، ونستعدي ما سواها، نقرأ ذاتنا ثقافياً، ونفهم حيثيات وجودنا من خلال تشكيلات النّص، فالنص بهذا المعنى ليس آخر، إنه الذات بطابع ثقافي، وبمقترحات يقدمها الآخر.

- 4-

يقدّم جابر أبو حسين نصاً محفزاً لكثير من الأسئلة، ويحرك في ذواتنا معارف كامنة إزاء تقنية النّص الأدبي المختلف، بدءاً بالعنوان "اشتعال القرنفل"، فثمة حاجة تفسيرية للعتبة النّصية هنا، وهي عتبة متسعة جداً تنفتح على لفظ أثيري طلق "القرنفل" ولكنه محاصر بالاشتعال، والفضاء التأويلي لكلمة "اشتعال" غير متناهٍ، فيمكن أن يكون الاشتعال حقيقياً مثل أن تلتهم النيران القرنفل فيشتعل، ويمكن أن يكون الاشتعال مجازياً، فيكون بهذا المعنى توثباً وانطلاقاً وتميزاً، وعليه يتناسب الاشتعال مع أشياء لا تتحصر، أقصد من الناحية المجازية، فالشيب يشتعل، والذكاء يشتعل، والجمال له شُعَل، ولكن اشتعال القرنفل مسألة لم يضمها المجاز إلى شرعته قبل هذا النّص، بيد أنّ تصميم التعبير جمالي بامتياز، مثل أن يكون هنالك اشتعال للقرنفل وللبنفسج والورد أي بمعنى التوهج والإنارة والجمال.

إحالة العنوان على معنى غير معين، إذ من وسائل النّص المراوغة، بمعنى أنه لا يرينا شيئاً نألفه من البداية، أقصد يريد أن يُحدث صدمة ويخلق دهشة فحسب، فأين نحن من

اشـتعال القرنفـل، وأي دلالـة نرتضيها، طالما أنه يدخل في أتون التشكيل الحداثي الحر، وبالكاد ننتشل أطراف اللّغة من خلال ترامي الدلالة التي التهمها النّص دفعة واحدة، دونما تمهيد، ودونما تهيئة للحوار الموضوعي في وضع الكلمات في مواضع سياقية ليست مألوفة لدينا في اللحظة التي تقع أعيننا على العنوان، والمخاتلة في الموضوع أنّ النص يقدم لنا رأسه بصورة بصرية (اشتعال وقرنفل) حتى من الناحية الصوتية فكلمة القرنفل تحفزنا على متابعة السلسلة الكلامية اللاحقة لنعرف ماذا يقول السياق المختلف الذي يبدو فيه القرنفل مشتعلاً.

- 5-

النص:
اشتعال القرنفل
هي ليلة
تحتاج حراس السماء
لتحفظ الإعجاز في آلائها
هل يستوي فيها الذين
يُحلقون
مع الذين يحاولون؟!
سري وفي القلب احتفظت
بورده
حتى ظهور نبية الأزهار
والبلد الأمين
نمشي بقلبي عاشقين
نهيم فوق شوارع الشام
القديمة
تعترينا رعشة العنب
احترقنا بالنبيذ
وهال فوق عناقنا
صوت المآذن
وانبعاث الياسمين
سبح باسم الدفء
يا قلب
انطفئ
من أول الكأس
اشتعل في أول التسبيح
واجذبها إليك
بقوة العشق المقدس
وانطلق فيها إلى أعلى ذرا
الآهات
وارسم لوحة التكوين
وهي تمرر الشفتين
فوق لهاثك العالي
وتبتكر الحنين
أنثى إذا فتحت حدائقها
تفتحت البراعم خلف زهر اللوز
وارتسم الهلال على هلاليها
خصيباً بازغاً بالجلنار
محملاً ديماً وأحلاما
مهاجرة
إلى أقصى كلام القلب
في لغة العيون
قالت
دمشق تضم قلبينا ولهفتنا
تبشرنا ببنت اسمها رؤيا
فقلت:
وكيف لي ذاك الجمال
وقد بلغت من الجراح
مدائنا ملحا وطين؟
قالت: وصلت
فبشر العشاق
واخزن حزنهم
يا يوسف الأنهار
تخذلني يداي
ويسقط الشال المطرز
من عيون النخل في دمنا
إلى خط الأنين
قدي قميصي من جميع جهات أرضك
وافتحي قلبي بهدية
نبضك

انسكبي بحر نبيذك
احترقي بعود ثقاب عمرينا
فيشتعل القرنفل
في بساتين السنين
ماذا لو انفرطت عقد لآلئي
في بحر حبرك؟
تحملين بتوأمين
قصيدة وجنين حنطة خافقي
وعلى أقاصي الغيم تحت نخيل روحي
تنجبين
هي ليلة حمراء
بل خضراء
بل بيضاء
لا ليست بألوان الطبيعة
ليلة خمرية
فإذا أرادت أومأت
للون : كن حتى يكون

متجاورات لفظية :

ثمّة باقة زهرية تنضم في السياق النّصي لتعضد الدلالة الكلية للفظ "قرنفل" كقوله "وردة – أزهار – ياسمين – حدائق – زهر اللوز – جلنار – بساتين ..."، لكن التشكيل النّصي يُخرج من سياقة القرنفل، ليتركه سابحاً في مجال تصويري نفسي، وهنا يتمكن السياق من تلوين الكلمة بزركشة تجعل منها أشبه بأيقونة نصية تنبثق منها رؤيا. من هذا الجانب أشعل القرنفل بمرجل التجربة، وبدت أشطارها طاقة تتولد من خلالها سيول دلالية تشمل نصاً ينبثق بنيوياً من عنوانه، مع أنّ القارئ يلحظ أنّ عبارة "اشتعال القرنفل" جاءت بين أطواء التشكيل الذي تعرّض لشيء من الانتهاك بطريق استئصال العبارة ووضعها عنواناً للنص، ومن هذه الناحية يبدو العنوان من الناحية الشكلية بنية خارج نصية، والعلاقة بينها بوصفها رأساً وبين النّص بوصفه جسداً، تكاد تكون منبتة، وفي ضوء هذا التشكيل الإيهامي يشعر القارئ أنّ أبا حسين يقدم نصاً مقطوع الرأس، بيد أن تأمل التعبير "اشتعال القرنفل"، يشي بإمكانية تأويل مختلف مع الصورة والظاهر، فيمكن أن يُرى في ضوء ذلك مكيناً في السياق، وذلك بالنظر إلى المواقف الشعورية التي تنتهي بنا تلقائياً إلى تلمس الرؤيا، وهذا يستلزم الإبحار في البنية اللّغوية التي بدت في غاية التنظيم، وليس ذلك فحسب بل عمدت إلى التأثير في السيول الشعورية التي خضعت للنظام البنيوي النّصي نفسه، وفي ذلك محددات دلالية، بوصفنا نتحدث عن نظام وبنية ولغة تراتبية تظهر كامل المقصد من العبارة التي شغلت رأس النص وجسده.

مطرزات موحية :

هنالك نزوع تشكيلي في النّص يمزج في أتونه بين المرئي - المسموع - المتذوق، ليكون هناك حدس بالحواس، وبذلك يصبح الداخل خارجاً والخارج مفقوداً، لنقرأ:

- رعشة العنب: مجاز على اعتبار ما كان، يقصد رعشة الخمر الذي كان عنباً.
- احترقنا بالنبيذ: الأصل في النبيذ هو الانتشاء وبلوغ اللّذة، إلا أنّ الاحتراق بالنبيذ يحيل على خارج وداخل في الوقت نفسه، فثمة معطل للنشوة، ودافع للاحتراق بما هو لذيذ، تماماً كاحتراق ما هو جميل (اشتعال القرنفل).
- اشتعل في أول التسبيح: التسبيح تهليل وترجيع صوتي إيماني يُؤدى لسانياً للتعبير عن الحمد والرضا والتسليم والطمأنينة، وهو من عمائر القلوب الموقنة، لكنه يغدو هنا عاملاً للاشتعال والاحتراق، وهذا إيحاء بما هو خارج وداخل، في أتون الجدل الدائر في السياق النصي، غرضه التعبير عن المضمر المفقود، لهذا افتقر هذا التعبير إلى الاتساق، من جهة التسبيح المشتعل، وذلك لتثبيت المفارقة، فالتسبيح

طمأنينـة وإيمـان، لكنـه هنـا نقـيض لهـذه المعاني.

- تبشـرنا ببنـت اسمهـا رؤيـا: تتفتـق الرؤيا هنا من جراء الرماد الناجم عن اشتعال التسـبيح واحـتراق النبيـذ، وعليـه تخـرج لنـا الدلالة الكلية من التعبير "اشتعال القرنفل"، فاشتعال القرنفل هو اليقظة من رماد الأشياء التي تعود فسيفساء تصوغها دمشق في أفئدة محبيها، وهذه هي البشرى المنتظرة.

انغماس في تناصات المقدس:

تلبس لغة النص وشاح المقدس، لتثبيت مقولات "ما وراء شعرية"، لذا يقدم لنا صورة وظلاً، فالصورة هـي المفـردة الموصـوفة أو المضـاف إليهـا، والظـلال هـي الأوصـاف والإضافات وغيرها:

- البلـد الأمـين: مقـدس مكـاني، وتعبير قرآني، وموضع قسم.
- صـوت المـآذن: إحالـة علـى المسـموع المتكـرر خمـس مـرات في اليـوم، والصـدى يشمل أنحاء النّص ليحوله إلى صورة مكانية يتردد فيها الآذان.
- يوسـف الأنهـار: اختـزان الخصـوبة، وتحويـل دلالـي مثـير، فيوسـف عليـه السـلام كـان خازنا للحَبِّ، وهنا أمسى خازناً للماء.
- نبية الأزهار: النبوءة لغير العاقل هنا مسـوغة لانغـراس الأزهـار في وسـط تشـمله أصوات المـآذن، وتُسقى من أنهار يوسف في البلـد الأمـين، وهـذا كـون تناصـي مـدهش. نتوقع أن تفيض فيه النعم واللذائذ المباركة: "لتحفظ الإعجاز في آلائها"، والعجيب أنّ ذلك في الداخل فحسب، لأن الخارج يكاد يفتقر إلى تلك الآلاء، لذلك استعمل (لام الأمر) في قوله "لتحفظ" إذن هنالك حاجة للحفظ لتظهر النعم التي تبدو مفقودة في الخارج، وهو جانب يـوحي بـه الـنّص في سياقه الرؤيـوي المبشـر، لهذا انضـمت مفـردات شـديدة الدلالـة علـى مقصـده (بنـت – دمشـق – آلاء – يوسـف – نبية) ثم قوله: "لتحفظ".

بانوراما الألوان ومهوى فؤاد التناصية:

من الواضح أنّ التشكيل في قصيدة أبي حسين دائري، وإسلامي من جهة الإنشاء ومن جهة المعمار، فمن الجهة البنائية الأساسية أو الإنشائية بدأ البناء اللّغوي في النّص بكلمة (ليلة)، وبلغة الهندسة تساوي نقطة بادئة، ثم انتهى النص في بنيانه بكلمة (ليلة) وهذا تشكيل دائري واضح؛ لأن الدائرة خط منحن مغلق، أو خط يبدأ بنقطة وينتهي في النقطة نفسـها، وعليـه تمّ للـنص الرسـم الـدائري الهندسي، كما حاز خط الجمال وهو الخط المنحني. أنه خط غير هايئ، وغير منكسر، ومن يتأمل نتاج الحضارة الإسلامية يلحظ أنها ذات تصور دائري فمن ذلك القباب التي في المساجد، والأقواس التي في دور العبادة، وصحن الدار في البيوت العربية، والبحرة أو النافورة في وسط البيوت، والأهم من كل ذلـك دوران الحجـيج حـول الكعبـة، وفي الخطابات اللسانية نقول: فلان يلفّ ويدور في كلامه، أي يكرر بصورة ترجيع، الكلمات لإخفاء مقاصده، والدائرة منوطة بالجمال كما قلت؛ لأنها خط منحن مغلق، لذا فهي أجمـل الأشـكال الهندسـية، وسـر جمـال الـدائرة والـدوران أنهمـا محاكـاة للكـون، فالكواكـب دائريـة تقريبـاً ومسـاراتها في الكون دائرية، وكل يسبح بصورة دائرة أو قريـب مـن الـدائرة، وفي الشـعر العربـي استحسن الذوق الشكل الدائري، فشبه وجه المرأة من حيث الاستدارة بالقمر، كذلك شبهت خطواتها بالحركات غير الهايئة أو المتوقعة، ولا سيما من حيث بطء الحركات كقول الأعشى:

كـأن مشـيتها مـن بـين جارتهـا
مـر السـحابة لا ريـث ولا عجـل

أي متباطئـة، متهاونـة، مسترسـلة، لا تمد خطوها فينجم عن ذلك جهد ومشقة أو ضجيج، بل تنقل الخطو نقلاً هيناً لا عنت فيه ولا شدة، فتتابع تلك الخطوات بيسر وانحناء وأناة بما يشبه خطوات القطة حين تسير هادئة مطمئنـة، لتتناسـب في حركاتهـا الهادئـة تشكيل جسدها المؤلف من دوائر أو أنصاف دوائـر، لـذا قيـل: المـرأة والقطـة ملكتـا الحركـات القصيرة والبطيئـة والهادئـة وغيـر الهايئـة لما بعدها، وهـو سـحر الخـط المنحني الذي يحوز الجمال في تشكيله.

ثـم يـأتي التشـكيل اللـوني في الـنص بصور لونية يظهر من خلاله الجانب النفسي للمنشـئ، وهـو بمنزلـة المعمـار في الأبنيـة، فالمهندسـون المعمـاريون يراعـون في تصاميمهم الأبنيـة، مناسـبة لألـوان للبيئـة الـتي يقوم فيهـا البنـاء، كـذلك يراعـون الجانـب الثقـافي والرمـزي والنفسـي في تلـك التصـاميم، فمـن هذه الجهة بدا جابر أبو حسين معمارياً بارعاً في التشـكيل اللـوني وذلـك في محاولتـه مـزج الألوان بطريقة تجريبيـة طريفـة، فالليل أسـود الطيلسـان، إذ غيبـت فيـه النجـوم والقمـر، ولـيس هنالـك إيحـاء إلى ظلمـة الليـل في التشـكيل النّصـي هنـا، ولا سـيما في العبـارة البادئـة في التشـكيل: "هـي ليلـة"، وفي ذلـك خطوة باتجاه التجريب في التشكيل، من جهة المحمـولات العجيبـة الـتي علقـت في ليلـة غيـر موصـوفة، لتكـون تلـك الليلـة حاملـة لكـل عناصـر البنـاء، فمـن هـذه الجهـة احتاجـت إلى الحراس "تحتاج حراس السماء" وفيها "رعشـة العنب" و"وانبعاث الياسمين" و"لوحة التكـوين" و"زهـر اللـوز" و "وارتسـم الهـلال" و"خصـيباً بالجلنـار" وفيهـا "ملح وطـين" و"يوسف الأنهار" و"قميص"، و"بحر نبيـذ"، و"اشتعال القرنفل" و"بحر حبر" و"حنطة" و"نخيل" و"أقاصي الغيم" ...

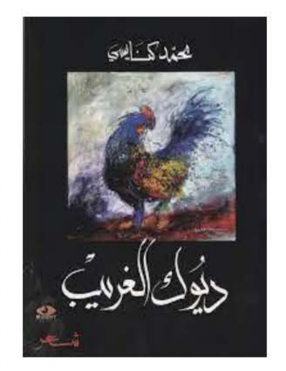
هذه ليلة سحرية، وهي من ثم قطعة من القلـب، وجمـرة مشـتعلة مـن يواقيـت الحـب والخوف والأمل والرجاء، كلها مطرزات يرى أبـو جـابر أنّهـا تليـق بدمشـق، لتنتهـي اللوحـة بطاقـة لونيـة تـنمّ علـى هـاجس يـدعوه إلى الحيرة: أي الألوان يسبغها على ليلاه: "حمراء" أو "خضراء" أو "بيضاء" أو "خمرية"، فالحمراء وهـج حرية، والخضراء لون الجنان، والبيضـاء سـلام ونقـاء، والخمريـة مـزاج بـين الأسـود والأحمـر، ثـم يضـم جميـع إيقاعـات الألـوان بطاقـة واحـدة، ليصبها صباً مستعيراً عبـارة الخلق العظيم، فيخلق وطناً كما يتشـهى، وطناً بانوراميا بامتياز، يتم به المخلوق النّصـي كـاملاً فاهمـاً موحيـاً: "للـون كـن حتـى يكـون"، وهنـا يبلـغ التنـاص مـداه، لأنـه ينم على القدرة والخلق والتميز والفهم العميق.

الـنص فـائز بجـائزة عمـر أبـي ريشـة.



قراءة في ديوان «ديوك الغريب» للشاعر محمد كنايسي

د. عبد الله الشاهر



من غير قصد أو بقصد ستوقظك ديوك محمد كنايسي بصياحها أو حتى صياحاتها فهذه الديكة على الرغم من جمالياتها وحسن صوتها إلا أنَّها أقضت مضاجعنا، وأيقظت في دواخلنا الحنين إلى فجر نحلم به، وإلى إشراقة شمس غير التي اعتدنا عليها، إذ إن كنايسي على الرغم من غربته لكنه بقي مصراً على الحياة، الحياة التي تحمل في آفاقها الحلم والطموح والحب، لكن بقلق شفيف، فديوك الروح لديه لم تشخ فهي ما زالت في فتوتها وألق ألوانها، وصوتها وجرسها الذي يدعو إلى الحياة التي يأمل إشراقتها.. فهو في حالة انتظار قلق وتحفز يقترب من الفعل لأن «ديوك الروح من قلق تصيح..» لكن ما زال الفجر لم يظهر بعد «فلا فجر لأعينها يلوح».

وهذا يعني أنه في قلق الانتظار.. ولندعه في قلق انتظاره ولندخل على صومعة أفكاره التي تنازعتها ديوكه...

أولاً ــ في الغلاف والعنوان:

الغلاف حالة التلقي الأولى التي تشكل انطباعية المشاهد أو المتلقي للوهلة الأولى وهذا يعني التأثر والتجاوب العفوي والانجذاب إلى الصورة التي يفترض أنها تمثل المضمون.. جاء العنوان مكتمل السواد تتوسطه لوحة ديك بألوان زاهية ضمن لوحة مؤطرة يحيط بها سواد دامس، لكن الديك يتجه برأسه إلى الخلف وضمن اللوحة تباشير ضياء الصبح.. بشكل عام اللوحة تعبر عن عنوانها الذي جاء باللون الأبيض «ديوك الغريب» وسط سواد خالص وكذلك اسم الشاعر وشدّ جنس المادة ليكتب باللون الأحمر، وهنا يقترب الغلاف من المضمون وقد يتطابقان، فهل الشعر الذي بحنا به كتب بالدم.. نعم إنها الحقيقة التي تجسدت واقعاً وصيغت شعراً.. أما العنوان فأشعرنا بقلق الوجود المكاني والاغتراب الداخلي وهواجس الاستقرار...

ثانياً ــ في الموضوع:

في الواقع لقد عدّد الشاعر موضوعات نصه الشعري وهذا مؤشر على الرؤية الشاملة والبحث في تفاصيل الحياة لاسيما أن الديوان تجاوز الخمسمائة صفحة، وهذا يعني أن الشاعر قد أفرغ ما بنفسه من حمولات ليلقي بها بين دفتي هذا الديوان وربما ليجعل القارئ يشاطره استفزاز ديوكه التي لما تزل في النفس تصيح.

فالديوان غني بموضوعاته، عميق بأفكاره، موشوري بإحاطته، لامس الأواني المستطرقة التي أراد أن يغير فيها.. لذلك لن أدخل في التفاصيل وسأناقش عناوين رئيسة ارتكز عليها نتاج الشاعر:

1 ــ الغربة والاغتراب: يبدو لي أن الشاعر يعيش غربة واغتراباً، فالغربة بمعناها الدلالي هي الابتعاد عن المكان والخلان والأهل، بينما الاغتراب يعني غربة الروح وإن عاش في موطنه الأصلي، والاغتراب يحدث في الحالتين لذلك نجده يقول:

جردوني من حقولي وسماواتي وزهري
من عصافيري وغيماتي وأسماكي ونهري
من شجيراتي ووردات وأنسامي وعطري
من دجاجاتي وكلبي وكراريسي وحبري
من حماري وفراشاتي ومزماري وهرّي
وأنا أعزلُ إلا من مراراتي وقهري
ولهذا في حداد مستمر هو شعري

الديوان ص53

في هذه المقطوعة الشعرية يجمع الشاعر بين الغربة المكانية والبيئية «حقول سماوات، عصافير، أسماك، نهر، دجاجات، كلب، حمار، فراشات.. إلخ».

واغتراب داخلي نفسي معنوي «أنسام، عطر، كراريس، حبر، مزمار..»

ولهذا فالشاعر لا يملك إلا مرارة التذكر التي هي حالة معنوية استمرت معه لتصل هذه المرارات إلى حد القهر..

2 ــ القلق وديوك الروح: حين كانت الغربة.. كان الاغتراب وقد نتج عن ذلك القلق الذي جاء عنواناً لنتاجاته، وهذا القلق لم يكن قلقاً مؤقتاً إنه حالة دائمة وشاملة يقول الشاعر:

ديوك الروح من قلق تصيح
فلا فجرٌ لأعينها يلوح
ولا طير يزقزق فوق غصنٍ
ولا ورد يبرعم أو يفوح
كأنَّ الليل يرفض أن يولّي
وفوق ظلامه بردٌ وريح
سواد بارد لا نومٍ فيه
ولا شيء يخلِّصُ أو يريح
ويا قلقاً يريبُ فلست أدري
أإدراكي مريضٌ أم صحيح
ويا آهَ النواح إليك عنّي
فكم أبقى على نفسي أنوح

الديوان ص42

قمة التشاؤم والسوداوية تحملها هذه القصيدة إذ لم يترك لنا الشاعر بصيص أمل، فقد أبعد الفجر، واستدام الليل، وزاد في ذلك عواصف وبرد، ثم يعود ليتساءل بعد هذه المشاهد القاسية عن حالته الصحية وهو لا يدري كم يظل ينوح على حالته هذه..

في الحقيقة لقد جار الشاعر على نفسه كثيراً، ولربما هي لحظة ضاقت فتاق إلى الذي لا يدريه، فجاد الشعر بهذه البكائية وهذا النواح وفي هذا القلق الذي سجله لنا ديوك روح شرسة لذلك نعارضه في قول الشاعر «ضاقت فلما أحكمت حلقاتها فرجت وكنت أظنها لا تفرج» وقد يكون مبعث ذلك كله ذلك التنازع الداخلي الذي يعيشه الشاعر وهو الذي يقول:

وفي داخلي اثنان يصطرعان
فهذا الرقيب وذاك المغني
وهذا يريد التحكم بي
وذاك يريد التخلّص منّي
وكل الحروب لها آخرٌ
سوى هذه الحرب بيني وبيني

الديوان ص67.

أو ربما هذا القلق ناتج عن حالة التضاد والتكامل الذي أدى إلى الضيق الذي صرح به قائلاً:

ضاق كلّي ببعضي
ضاق بعضي بكلي
ضاق عقلي بجسمي
ضاق جسمي بعقلي

ضاق جهلي بعلمي
ضاق علمي بجهلي
ضاق فعلي بقولي
ضاق قولي بفعلي
فإلى أين أمضي
آه يا ربُّ قل لي

الديوان ص51.

أليست الحيرة واللاستقرار، واللا سعة في كل شيء.. هي التي تحكمت بالشاعر.

3 ــ الحلم والطموح والدعوة للخروج عن المألوف.. إذ كل ما تقدم لم يثنِ الشاعر عن أن يطوّف في أحلامه وأن يرسم أملاً وطموحاً بنظرة إلى الحياة والمستقبل وإن كان ذلك في منامه يقول الشاعر:

رأيتُ في المنام
أنني أطير..
وأهجر الشقاء
وأنَّ حارس الفضاء
فتَّحَ الأبوابَ لي
ومسّني بريشةِ البقاء
فاستيقظ المطر
وأقبلت تشمّني الطيور
ومنذ ذلك المنام لم أعد
أعرفُ هل أنا بشر
أم أنني عصفور.

الديوان ص122.

إذن هناك رغبة جامحة في الإقلاع عن الهموم تبدت على شكل حلم يتوق به من الخروج وأن يعيش فضاء رحباً كالعصافير وهذا الحلم الذي يراوده دعابه للخروج عن المألوف والشك في كل شيء كرد فعل لما عانى منه يقول الشاعر:

إذا كان اليقينُ وليدَ همٍّ
فخيرٌ منهُ شكٌّ لا يزولُ
وكم في ما ورثنا من يقينٍ
قبلناهُ وترفضهُ العقولُ
عذابُ الشكِّ للإنسان فخرٌ
وأوهامُ اليقين لها سفولُ
وأكثرُ ما يعيبُ المرءَ حفظٌ
بلا فهمٍ وعقلٌ مستقيلُ

الديوان ص233.

بدأ التمرد ومجابهة اليقينيات السائدة بالشك وتلك حالة البعد الفلسفي والثورة على السائد واستكشاف كل ما هو جديد في حياتنا العامة والخاصة دعوة لإعمال العقل في كل شيء.. وهذا الشك لهو السبب الرئيس في تلك الديوك التي غزت روحه.

4 ــ المعرفة بالتجربة والتوق إلى المعرفة الكونية، وهو توق يسترعي الانتباه إذ يريد الشاعر أن يجرب كل شيء في هذه الحياة القصيرة يقول:

وكيف تحاولُ معرفةً
ولن تعرفَ الوقتَ
ما لم يفتْ
ولن تعرفَ الموتَ
ما لم تمتْ

الديوان ص20

إنه يرى نقصاناً في المعرفة ولذلك فهو يتوق إلى معرفة كليّة شاملة كونية عارفة، لا معرفة قاصرة وإنما حالة عرفان واتحاد بالمطلق يقول:

ما بين عقلٍ لا يجاوزُ حدَّه
وقلبٍ على كلِّ الحدودِ يثورُ
عجزت فلا عقلي على العلم قادرٌ
ولا القلبُ ينهي محنتي فأطيرُ
فكيف إذاً يا ربُّ أمحو جهالتي
وعمريَ مهما طال فهو قصير

الديوان ص241.

إنه يعلم أن العقل مسقوف وهذا لا يشفي نهمه المعرفي الذي يريد به معرفة كل شيء وهذه الحيرة لا تنتهي ولن تنتهي بعمر قصير يسعى به إلى معرفة كونية، لذلك نجد الشاعر قد زهد في الدنيا إذ يقول:

ولو كانت الدنيا من الخير كلّها
وآخرها موت عزفتُ عن الخيرِ
فكيفَ وسيفُ الشرِّ فيها مسلّطٌ
حقيقتها شرٌّ يقودُ إلى القبرِ

الديوان ص140

أتراه يطلب الخلود في ذلك ربما..

5 ـ **في السياسة**: الحديث عن السياسة حديث ذو شجون عند الشاعر أكثر فيه وأدان وخوّن وشتم وكل ذلك من واقع مقر لديه في وطنه تونس يقول الشاعر:

وحين تصيرُ السياسةُ فنَّ الفسادْ
فلا غروَ أن تفعلوا ما فعلتمْ
لبغلٍ شريفٍ يسوسُ العبادْ
أحبُّ كثيراً إلى الشعبِ منكم
قريباً ستجنونَ مرَّ الحصاد
فتونسَ لن تسكتَ اليومَ عنكم

الديوان ص58.

لذا فإن الشاعر يهاجم الإرهاب والإرهابيين ويصفهم بأبشع الصفات التي هي من طباعهم، مؤكداً أن تونس ليست لقمة سائغة لإرهابهم يقول الشاعر:

حسبتم بلاد الجمال مشاعاً
فيملكها الجربُ والسفلة
خسئتم فتونسُ لن تنحني
لإرهابكم أيها القتلة
وما دام فيها جنود أباةٌ
فكل قواكم إلى المزبلة..

الديوان ص71

وعلى هذا الأساس فإن الشاعر لا يعوّل كثيراً على أحد بل يعود إلى الشعب ليخاطبه بأنه رغم كل المآسي هو الأصل والباقي زائل يقول الشاعر:

ويا شعباً تلاحقك المآسي
كأنك قد أقمت بها إقامة
أطاح السارقون بما حلمتَ
فلا شغلاً بلغت ولا كرامة
فلا تيأس فلا أمل سواكَ
لتونس في النجاة ولا سلامة

الديوان ص89

ومن تونس إلى سورية ودورها في مقاومة الإرهاب يقول الشاعر:

عاد الجمال لنا بعودةِ تدمرٍ
وهل الجمالُ سواكِ يا زباءُ
يا عاشق الآثار فارقد هانئاً
عادت عروسك والزمان ضياء

الديوان ص95.

ومن السياسة يتجه الشاعر إلى الخيانة التي غاص فيها بعض الحكام العرب يقول الشاعر:

عجبت لمن يدّعي خدمة الحرمين
وكفه ممدودة لليهود
نفاق لعمري ينيضُ الحديدْ
ولكنه يخدعُ المشرقين
فويل لمن خان كلَّ العهود
وسحقاً له مرتين

الديوان ص61.

وعلى أساس هذه الخيانة فإنه يهاجم الوهابية التي هي عقيدتهم التي أقاموا عليها العقل والخيانة ومعاداة العرب والعروبة يقول الشاعر:

إلى النار قرارَكمُ
فلا حكم لكذاب
أإسرائيل صاحبة
وحزبُ الله إرهابي
لأنتم نكبة العرب
وأنتم شرُّ أعرابي
وخابت أمة أعطت
قيادتها لوهابي

الديوان ص64.

وهو بهذه الرؤية يملك قناعة مطلقة خيانة حكام وإرهاب مذهب وهابي يبني منظومة حقد وقتل ودمار..

6 ـ يقينية الحب وهنا يسبح الشاعر في فضاءات الحب محلقاً بين أشكاله وأبعاده ومراميه، الحب الذي يطمح فيه إلى الحياة.. إلى الشفافية.. إلى الجمال يقول الشاعر:

أي معنى لعيشةٍ ليس فيها
ضحكاتٌ تطلُّ من عينيها

أبداً لن يُحسَّ بي ولا ولن
يفهم حزني من لم يذق شفتيها

الديوان ص27

إنه حبُّ الحس والتذوق والوصال الذي ألهب مشاعر الشاعر ليعلن تجربته قائلا:

وجرَّبتُ القصورَ فلم أطقها
وجرَّبتُ القبور فمتُّ قهراً
ولم أخترْ سوى عينيك قصراً
ولم أختر سوى نهديك قبراً

الديوان ص33.

ويا لها من ميتةٍ مشتهاة، فالشاعر يعرف أين يختار قبره.. ولكن قبل ذلك يطلب القتل الذي يحييه حيث يقول:

ذئاب حبِّك تعوي في شراييني
والحب يقتلني والقتل يحييني
إن شئت تحرقني فالنارُ حاميةٌ
أو شئت تذبحني فاذبح بسكين
الوصل يروي ويشفي كلَّ من عشقوا
إلا أنا ليس غيرُ القتل يشفيني

الديوان ص141

ويصل الشاعر إلى مرحلة صعبة في ذلك الحب المازوشي إذ يقول:

في كل عاشقةٍ جرحٌ يناديني
ولم يعد قلمي يكفي لمجنون
لا ينفعُ الشعرُ ما لم ينهمر دمه
لا يُكتَبُ الشعرُ إلا بالسكاكين
لهنَّ شعري ومن لحمي أقطِّعُهُ
هذا الدواء ولكن من يداويني

الديوان ص143.

فأي حب هذا الذي يجتاح الشاعر إنه اقتلاع من الجذور وجذوة لا تنطفئ..

ثالثاً ــ في البنية الفنية:

تمثل البنية الفنية لبناء القصيدة عند الشاعر جسر عبور مرن لأفكاره إذ إنه اعتمد على البناء الشعري العمودي في غالبية قصائد الديوان وعلى موسيقا خارجية لنصه الذي أراد منه أن يشكل إيقاعية محرضة موازية للفكرة التي يريد طرحها، وما بين المتوازيات وسلم موسيقاه الإيقاعي تتموسق الأفكار وتثور أو تنوح أو تفيض عواطفاً وعلاقات، ومن خلالٍ هذه النصية الشعرية يمكن أن نرصد بعضاً من نقاط ارتكاز بناء القصيدة عند الشاعر:

1 ــ **في الصورة الشعرية**: يتضح من قصائد الديوان تزاحم الصور في النص ونصاعتها فالشاعر استطاع رسم صوره بمفردات منسجمة تظهر قدرته وموهبته الشعرية ولكي نتعرف على الصورة الشعرية عند الشاعر نسوق الشاهد الآتي.. يقول الشاعر:

في مسرح الطفولةِ البعيدَةْ
حيثُ الخريفُ والكلابُ والضبابْ
وقبل أن يشتدَّ عودُها القصيدة
أحببتُ بغلاً أبكماً
يضربُه الجميعْ
ويأكل الترابَ عندما يجوعْ
ومات بعد أن تكسّرتْ
في صدره الضلوعْ
ولم تزلْ عيناه في جمجمتي
مليئتين بالدموع
ولم يزل في صرختي صراخُهُ
من شدّةِ العذابْ
ولم تزل نسائمُ الصبح تهبُّ دائماً
من جرحه المفتوح
والذبابْ

الديوان ص131.

القصيدة صورة صارخة واضحة المعالم، ورسم إنساني يحمل عواطف العيش والحياة ولو يسمح الوقت لتحليل دواخل القصيدة وحمولاتها فإن فيها الكثير من الصور التي توحي بخصب خيال الشاعر...

2 ــ في الكوميديا إذ يملك الشاعر روح السخرية ورسم الصورة الكاريكاتيرية من خلال مواقف فيها من الدراما والفعل الإيحائي الذي أجاد نقله الشاعر بطريقة ساخرة يقول:

وضخمني السكرُ حتى
توهمتُ أني فيلٌ كبير

فلمَّا أفقتُ تأملتُ وجهي
وإذ بي حمارٌ صغير
الديوان ص79 .

3 ــ التكرار الذي يكثر في النص الشعري، وللتكرار وظائف متعددة أهمها تأكيد فكرة يريد الشاعر أن يغرسها في ذهن المتلقي، أو محاولة لفت انتباه المتلقي على فكرة، ففي قصيدة واحدة كرر الشاعر مفردة «الألم» أربعاً وستين مرة، وفي قصيدة أخرى كرر مفردة «المطر» خمساً وثلاثين مرة، وفي قصيدة ثالثة كرر مفردة «كلمات» عشرين مرة، إضافة إلى تكرار الحرف، وتكرار الجملة وهي حالة نفسية يحاول الشاعر إفراغها على الورق إذ تلح عليه هذه المفردة أو تلك الجملة أو ذلك الحرف، يقول الشاعر:

عمري ستون
لكني أشعر أني
لم أقطف توتاً
لم أشرب خمراً
لم آكل سمكاً
لم أقرب أنثى
لم أغسل وجهي
لم أتنزه
لم أتبوّل
منذ قرون
الديوان ص187 .

4 ــ الحسية في الحب حيث تبدو الصورة العاطفية وعلاقة الشاعر بالمرأة أقرب إلى الحالة الحسية وطلب اللذة، إذ إن جلَّ ما ورد في علاقة الشاعر بالأنثى هي علاقة جسد إذ تشيع مفردات «النهد ــ السرير ــ الجماع ــ الصدر ــ الشفاه».

وقلَّ ما نرى عاطفة خالصة يحلق بها الشاعر، يقول الشاعر:

هي رعشة الحبِّ المطير
لا تبحثوا عنها بعيداً
فالسعادة في السرير
الديوان ص200

أو كما يقول:

إلا على إيقاع نهدكِ لا يطيب لي النعاسُ
إلا بثغركِ لا أحسُ بأنني فعلاً أبأسُ
الديوان ص468.

5 ــ نلحظ في نتاج الشاعر الحنين إلى الدفء والحنان اللذين ربما افتقدهما فيرتد إلى نبع الحنان علّه يحظى بذلك، يقول الشاعر:

أماهُ طفلكِ الحزينُ جاوزَ الستينْ
لكنَّه ما زال ينمو في حنانك
حتى وأنت عند ربِّكِ الكريمِ ترقدينْ
ينهمرُ الحنانُ كالدموع من عظامك
الديوان ص87

6 ــ في الموسيقا اعتمد الشاعر على الإيقاع الخارجي ونظام التقفية وحاول أن يدفع القارئ بالإثارة بموازاة صوره الشعرية وبالحدث الذي أودعه نصه الشعري، وقد استعمل بحوراً ذات جرس شعري إيقاعي مناسب لموضوعاته حيث أنها خدمت فكرة القصيدة، وضمنَ بشكل أو بآخر انسجام المتلقي مع نصه عبر هذه الإيقاعية.

7 ــ يلحظ في الديوان عدم عنونة القصائد، والعنوان هو تعريف أولي أو خلاصة نص وعلى ما يبدو أن الشاعر لم يرد أن يعرّف قصائده حيث تركها طليقة على هواها تتعامل مع قارئها مباشرة دون تدخل منه.

8 ــ بقي أن أقول إن الديوان يستحق القراءة، وأن يقال عنه الكثير نقداً وتمحيصاً وإضاءة لأنه ناقش قضايا مهمة تمس حياتنا الفكرية والسياسية والثقافية والعاطفية والمعيشية، وأهدر الكثير من تداعيات الماضي على صفحاته، وهذه العجالة لا تعطيه حقه، وهنا عليَّ أن أقول اعذروني فإن قصرت فهو منّي وإن طال الحديث فلهُ البيان..



بُردة لحاءِ الحُبّ

منير خلف

البحرُ ليسَ قصيدةً زرقاءَ
والأرض ليست بردةً خضراءَ

أحلامُنا هيَ
ما تلوّن حولَها
فتصير أيامُ الهوى بيضاءَ

إنّا نحاولُ
أن نكونَ كبعضِ ما
تركاهُ فينا : حالةً سمراءَ

والليلُ في لونَيهما
نبْضُ الكلام،
وكلّ ما قد قيل
كي يتراءى

طوبى
لمن رسمَ الخطوط لدربه
مَلَكٌ على عرش الحياة أضاءَ..
ما في القلوب من المنازل
.. واكتفى بقطاف معنىً زمّلَ الأشلاءَ

صلصالُ ظلّكِ
أبيضٌ كالشّمعِ
يلْبَسُ عتمتي فأسابقُ الأمداءَ

وغزالُ كفّك
للربيع يشدّني
ويُحيل دمع العاشقين ضياءَ

عُنُقٌ رخامٌ لا يشابهُ غيره
وهو المسمّى لا يرى الأسماءَ

ألقيتُ
في جبّ الظلامِ خسائري
وصنعتُ
من طين الكلام نساءَ

هنّ الحياةُ ..
وزبدةُ الأفلاك
تعرفُ أنني لن أغلقَ الأهواءَ

صبّارُهنّ الياسمينُ،
وملتقى النّجدَينِ
يحطِبُ في دمي أخطاءَ

تبّاً لهذا البحر
جفّف دمعتي
وأقامَ في بيت القصيدِ بكاءَ

أنا من خلال الغيم
أرسم لوحةً خضراءَ
تحملُ عنّيَ الأعباءَ

وأنا ضبابيّ الفتوح،
أهشّ في تعبٍ
قطيعَ الحزن والأرزاءَ

أبدو خفيفاً كالهواء ..
وأرتدي ظلّي الثقيلَ
وأسفَحُ الظّلماءَ

أطيافُ هذا العمر
لونٌ واحدٌ
وجميع قلبي يغزِلُ الأضواءَ

صمتٌ وحيدٌ جالسٌ في غرفتي
هو نصفُ صوتي
مُزّقَ استحياءَ

وضعَ الصّباحَ
على يد الذّكرى وأنشأَ كالحمام
على السطوح رثاءَ

غنّى،
فأسمعَ كلَّ مَنْ في الكون
صمْتَ نواحه ..
وتلفّعَ الأصداءَ

دمعٌ
كزرقةِ لازوردِ الشوقِ
سَالَ على خدود الأرضِ ..
صار دماءَ